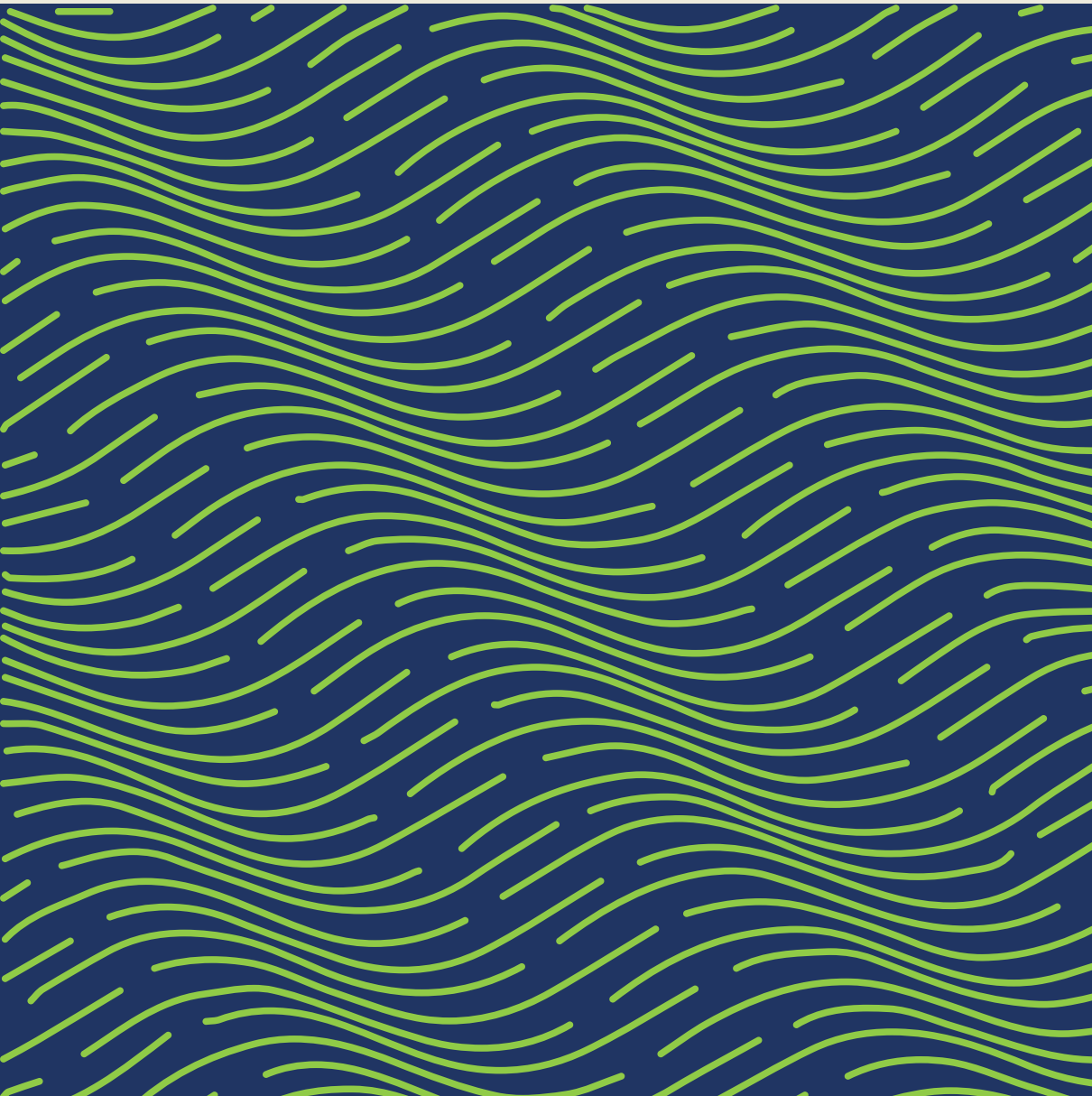
# RASSEGNA IBERISTICA

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

Vol. 40 – Num. 107
Giugno 2017

**Edizioni**
Ca'Foscari



# Rassegna iberistica

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

Direttore
Enric Bou

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/

**Rassegna iberistica**
Rivista semestrale

**Fondatori** Franco Meregalli; Giuseppe Bellini

**Direzione scientifica** Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato scientifico** Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

**Comitato di redazione** Ignacio Arroyo Hernandez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

**Coordinatrice delle recensioni e scambi** Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Coordinatrice della redazione** Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Direttore responsabile** Lorenzo Tomasin

**Direzione e redazione** Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Univeristà Ca' Foscari Venezia Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199 | 30123 Venezia, Italia | rassegna.iberistica@unive.it

**Editore** Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3859/A, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

**Stampa** Logo srl, via Marco Polo 8, 35010 Bogoricco (PD)

© 2017 Università Ca' Foscari Venezia
© 2017 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Sommario

ARTICOLI

**«Había de ver nacer mandrágoras en los locutorios»: una nota al *Buscón*, III, 9**
Gáldrick de la Torre 9

**Don Perlimplín en Venecia: Nono y Maderna**
Andrés Soria Olmedo 23

**La ritualización del tiempo en *La Morte Rouge***
Iacopo Russo 41

**Antecedentes literarios en la 'niña mala' de Mario Vargas Llosa**
Martin Eduardo García Calle 49

***Eternal Curse on the Reader of These Pages / Maldición eterna a quien lea estas páginas***
**Un caso di autotraduzione**
Alex Borio 65

**Álvaro Feijó, Sidónio Muralha e Políbio Gomes dos Santos**
**Três poetas do desassossego no *Novo Cancioneiro***
Carlos Ceia 87

**Baltasar Porcel en anglès: crònica de la traducció de *Cavalls cap a la fosca***
Francesc Borrull 97

http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/2017/107/
DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17

NOTE

**Poesía y poetas bajo el franquismo**
Serge Buj 119

**Jorge Luis Borges e l'anacronismo**
Carlo Bordoni 127

RECENSIONI

**Prestigiacomo, Carla (a cura di) (2017). *Identità, totalitarismi e stampa. Ricodifica linguistica-culturale dei media di regime*. Palermo: Palermo University Press, pp. 388**
Maria Soledad Padilla 135

**Ruffinatto, Aldo (2015). *Dedicato a Cervantes*. Madrid: SIAL Ediciones, pp. 261. Prosa Barroca**
Veronica Orazi 141

**Candeloro, Antonio (2016). *Javier Marías y el enigma del tiempo*. Murcia: EDITUM, pp. 390**
Valeria Cavazzino 145

**Carnero, Guillermo (2017). *Regiones devastadas*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 88**
Alessandro Mistrorigo 149

**Bellini, Giuseppe (2016). *Gli effimeri regni di questo mondo. La narrativa di Alejo Carpentier*. Roma: Bulzoni, pp. 120**
Susanna Regazzoni 153

**Bartra, Roger (2015). *I territori del terrore e dell'alterità*. Trad. di Maria Cristina Secci. Milano: Mimesis, pp. 139**
Alice Favaro 157

**Alfonso, Vitalina (2015). *Un país para narrar*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 108**
Susanna Regazzoni 161

**de Diego, Josefina (2016). *El reino del abuelo*. Presentación de Eliseo Alberto. La Habana: colección Sur Editores, pp. 76**
Fabiola Cecere 163

**Venturini, Santiago (2016). *En la colonia agrícola*. Rosario: Iván Rosado Ediciones, pp. 63**
René Julio Lenarduzzi 165

**Silva Carvalho, Armando (2015). *A Sombra do Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 99**
Manuel G. Simões 169

**Grassi, Silvia (2016). *Gender and Sexual Dissidence on Catalan and Spanish Television Series. An Intercultural Analysis*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 284**
Enric Bou 171

**Roig, Silvia (2016). *Aurora Bertrana. Innovación literaria y subversión de género*. Woodbridge: Tamesis, pp. 357**
Enric Bou 175

**Stegmann, Tilbert Dídac (2016). *El plaer de llegir literatura catalana*. Lleida: Pagès Editors, pp. 287**
Lidia Carol Geronès 179

**Fernàndez, Josep-Anton; Subirana, Jaume (eds.) (2015). *Funcions del passat en la cultura catalana contemporània: Institucionalització, representació i identitat*. Lleida: Punctum, pp. 310**
Silvia Grassi 181

**Pubblicazioni ricevute** 185

# Articoli

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# «Había de ver nacer mandrágoras en los locutorios»: una nota al *Buscón*, III, 9

Gáldrick de la Torre
(Universitat de Girona, Espanya)

**Abstract** Just before the end of his adventure as a *galán de monjas*, Pablos leaves the convent saying «si más aguardaba, había de ver nacer mandrágoras en los locutorios». None of the editions that have been consulted in the present work clarifies the meaning of this sentence, censured in the *editio princeps* of the novel. The interpretation we offer, based on the narrative, historical and literary context of the *galán de monjas*, also takes into account an old myth about the origin of the mandrakes that could explain the meaning of the fragment.

**Keywords** Quevedo. Galán de monjas. El Buscón. Mandrake. Interpretation.

Uno de los aspectos que distingue *El Buscón* de su predecesor *El Lazarillo* es la simplicidad de Pablos, que poco o nada tiene que ver con la del pícaro Lázaro de Tormes.[1] A diferencia de este, el protagonista de *El Buscón* es un personaje que no evoluciona; por eso nunca llega a mejorar su estado. Se diría que Pablos responde al arquetipo del pícaro, si cabe, aún más que el propio Lazarillo; pues este, al acabar la novela, es ya otra persona, más compleja acaso del tipo al que representa. Pablos, en cambio, se mantiene siempre dentro de sus límites, y si cambia, como al convertirse en galán de monjas, lo hace solo en apariencia, no en su vida ni en sus costumbres.

A los ojos de su creador, el protagonista de *El Buscón* no es más que un tipo, uno de los muchos de la sociedad a la que representa y que el escritor analiza bajo el prisma de su moralidad; tal es la sensación que se percibe al leer la novela: no hay una voluntad realista, no estamos ante personajes que presenten una gran complejidad, sino ante seres absolutamente tipificados cuyos rasgos más sórdidos y más ridículos el autor pone de manifiesto por mediación de la sátira; así acontece con el hidalgo, con el pícaro y también con el galán de monjas.

Sobre este último lo más probable es que formara parte de la realidad mucho tiempo antes de que Quevedo escribiera su novela. Aunque entonces no fuera un tipo socialmente reconocible ni recibiera el nombre de galán

**1** Agradezco al profesor Rafael Ramos haberme dado la idea para el presente artículo y haberse tomado la molestia de revisarlo en varias ocasiones.

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-1**
Submission 2016-04-08 | Acceptance 2016-05-11
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

de monjas, ya en el *Libro del Buen Amor*, en el episodio de doña Garoza, aparecía representado bajo la figura del Arcipreste (vv. 1332-1507); y en los *Milagros de nuestra señora* Berceo narraba el caso de «cómo una abbadesa fue prennada et por su conbento acusada et después por la Virgen librada» (vv. 500-582).

La relación entre hombres y monjas debió de ser bastante frecuente. También Gómez (1990) señala su presencia en la poesía popular de corte erótico. Entre las causas que el autor registra que habrían favorecido esta situación, se hallaba la realidad económica y social en la que se encontraban los conventos (cf. Gómez Gómez 1990, 85-6). A muchos de ellos, porque vivían de la mendicidad, no les quedaba más remedio que abrirse al exterior para poder sobrevivir. Esto implicaba que la aplicación de cualquier tipo de reforma, como la llevada a cabo por el cardenal Cisneros el 13 de febrero de 1495, quedara subyugada, en última instancia, a la propia gestión de los conventos, que no siempre «habían aceptado plenamente el estatuto monacal» (Gómez Gómez 1990, 85). Todo ello unido a la condición social de algunas monjas, que se veían enclaustradas por voluntad paterna y no por decisión propia, explicaba la facilidad con la que se producían tales contactos.[2]

Ahora bien, conviene distinguir entre lo que constituye un hecho social e histórico, la práctica del galanteo y su posible realización sexual, del tipo literario que reúne unas determinadas cualidades y que tiene un nombre que lo hace reconocible. La presencia injustificada de hombres en los locutorios era un hecho común, que venía de antiguo y que aún tuvo tiempo de prolongarse en España hasta finales del siglo XVII (cf. Gómez Gómez 1990, 86); sin embargo, es a partir del siglo XVI, probablemente a consecuencia de la Contrarreforma, cuando parece que empieza a hablarse de la figura del galán o del devoto de monjas.[3]

Además del nombre, su rasgo principal, que lo distinguía de los demás galanes y lo hacía reconocible, era que ellos nunca, por nada del mundo, llegaban a consumar su amor. Esto hacía que su existencia fuera motivo de burlas y que, solo en caso de transgredir esta norma y de dar lugar a escándalo, cayera sobre ellos todo el peso de la Inquisición.[4]

Por tanto, el galán de monjas era una institución reconocida y socialmente aceptada siempre y cuando no perdiera su identidad, que era hacer reír; lo que, en todo caso, no implicaba que el galanteo fuera visto un acto altamente reprobable. Es en ese sentido que la mayor parte de las críticas

**2** Se trata de un tema presente en la literatura áurea; es el caso, por ejemplo, de la monja que aparece en la primera parte del *Diálogo de Mercurio y Carón* según la versión ofrecida por el ms. del Escorial (cf. Valdés 1999, 143-4).

**3** Al menos esta es la conclusión que extraigo después de hacer búsquedas en el CORDE y de leer los trabajos de Gómez (1990) y Deleito y Piñuela (1952).

**4** Para algunos ejemplos de escándalos en los conventos, cf. Deleito y Piñuela 1952, 128-31.

que se hicieron a los galanes de monjas combinaban este aspecto lúdico de lo social con las implicaciones morales que tenía flirtear con una religiosa. Así, son muchos los escritores que, además del propio Quevedo – algunos de ellos conocidos, como Góngora, Luján de Saavedra y Trillo de Figueroa, y otros que permanecieron en el anonimato –, se burlaron de los galanes de monjas por el hecho de estar condenándose del mismo modo que si hubieran satisfecho su instinto sexual; como el escritor cordobés, que hablaba de los «que, pudiendo ir a caballo,| a pie se van infierno» (citado en Deleito y Piñuela 1952, 120), con unas palabras que resultan parecidas a las que utiliza Pablos momentos antes de dejar a su novia: «veía que me condenaba a puñados y que me iba al infierno por solo el sentido del tacto» (Quevedo 2011, 170[5]).

Luego también había monjas que tenían la costumbre de pedir a los galanes que les hicieran regalos. En esto imitaban a las otras damas de su siglo (cf. Deleito y Piñuela 1952, 123). El problema era que en ocasiones dicha costumbre se ponía en práctica de forma abusiva; era entonces que se hablaba de la 'monja pedigüeña'. Estas desplumaban a sus enamorados, en algunos casos hasta llegar a arruinarles; según reza un poema anónimo de la época:

> Cuando os nota la oreja engrandeciendo
> una monja, diciendo que se muere
> por vuestro amor, que quiere que le deis
> […]
> si no tenéis dinero, os empeñáis.
> (citado en Deleito y Piñuela 1952, 123)

Por todo ello, el galán de monjas era un personaje ridículo del que todo el mundo podía reírse, incluidas las monjas; y por eso Quevedo lo satiriza en su novela. Ahora bien, no es este el único lugar en que el escritor lo hace. También en las *Premáticas y aranceles generales*, donde condena los que llama sus «anticristos pensamientos», saca a relucir algunos de los aspectos que hasta aquí se han venido planteando; y a esta podríamos sumar algunas obras que le son propias y otras más que le son atribuidas.[6] Pero es en *El Buscón*, sin embargo, donde más se explaya y dedica casi la mitad de un capítulo a tratar su figura.

A continuación, trazo el itinerario que sigue Pablos desde el momento en que decide hacerse galán de monjas hasta el instante en que pronuncia la frase que analizaré durante el resto del artículo.

**5** Cito a partir de esta edición.

**6** Véanse, por ejemplo, dentro del primer grupo, la *Casa de los locos de amor*, y las *Indulgencias concedidas a los devotos de monjas*, dentro del segundo. Para algunas obras más atribuidas a Quevedo, cf. Deleito y Piñuela 1952, 119-23.

Después de disolverse la compañía de teatro en la que trabajaba y en la que había cosechado un cierto éxito como poeta, «ya que me vía con dineros y bien puesto», el personaje prosigue diciendo que, en el tiempo que siguió, «no traté más que de holgarme»; así fue, añade el Buscón, como «di en amante de red, como cofia, y por hablar más claro, en pretendiente de Antecristo, que es lo mismo que galán de monjas» (Quevedo 2011, 166). La oportunidad le vino el día en el que una de ellas, que pertenecía a esta facción de su convento, le vio representar en un auto del Corpus el papel de San Juan Evangelista. Aunque Pablos ya había compuesto para ella algunos villancicos – y, por tanto, ambos ya se conocían –, no fue, sin embargo, hasta ese momento, y por la razón aducida, que finalmente la monja se aficionó de él. O quizá influyera también la condición social del personaje: «Porque yo había fingido que era hijo de un gran caballero y dábala compasión» (166-7). En cualquier caso, con tiempo libre y escasos miramientos, los mismos que pudiera tener la monja, muy inspirado, Pablos le escribe la siguiente nota:

> Más por agradar a V. Md. que por hacer lo que me importaba, he dejado la compañía de teatro; que, para mí, cualquiera sin la suya es soledad. Ya seré tanto más suyo, cuanto soy más mío. Avíseme cuándo habrá locutorio, y sabré juntamente *cuándo tendré gusto*. (167; énfasis del Autor)

Pablos deja claras ya desde el comienzo cuáles son sus intenciones. El «gusto» que espera encontrar en la monja es lo que, a partir de ahora, durante el resto del capítulo, da sentido a la acción, la cual va a desarrollarse en paralelo a la creciente tensión sexual de Pablos. Por ende, no es hasta el momento en que este se da cuenta de que la monja se está aprovechando de él y se decide a abandonarla, cuando ambas, la narración y la excitación del personaje, llegan a su fin; pero veamos antes cuál fue la respuesta que le dio la monja:

> De sus buenos sucesos, antes aguardo los parabienes que los doy, y me pesara dello a no saber que mi voluntad y su provecho es todo uno. Podemos decir que ha vuelto en sí. No resta agora sino perseverancia que se mida con la que yo tendré. El locutorio dudo por hoy, pero no deje de venirse V. Md. a vísperas, que allí nos veremos, y luego por las vistas, y quizá podré yo hacer alguna pandilla a la abadesa. Y adiós. (167)

En la contestación ya se nos desvela cuál es el itinerario y cuáles los acontecimientos que esperan a Pablos durante su primer día como galán de monjas. En efecto, no es a ella a quien el personaje encuentra dentro del locutorio, sino a una vieja que tosía porque el toser «como es seña a las mozas, es costumbre a las viejas» (168). Así que Pablos tiene que esperar hasta las vísperas solemnes – «que por esto llaman a los enamorados

de monjas 'solenes enamorados', por lo que tienen de vísperas, y tienen también que nunca salen de vísperas del contento» – para intentar ver a su monja; sin embargo, tampoco aquí tiene la oportunidad de hacerlo: la monja se encontraba tan alejada de él que, de puro estirar el cuello para poder verla, el personaje acaba «con dos varas de gaznate más del que tenía cuando entré en los amores» (168). Por eso, a Pablos no le queda más remedio que intentar hacerlo a las afueras convento, entre los demás galanes de monjas.

El espectáculo en las vistas no puede ser más bochornoso; como si estuvieran en trance, los galanes adoptan distintas posturas:

> Cuál, sin pestañear, mirando, con su mano puesta en la espada y la otra con el rosario, estaba como figura de piedra sobre sepulcro; otro, alzadas las manos y estendidos los brazos, a los Seráfico recibiendo las llagas; cuál, con la boca más abierta que la de mujer pedigüeña, sin hablar palabra, la enseñaba a su querida las entrañas por el gaznate; otro, pegado a la pared, dando pesadumbre a los ladrillos, parecía medirse con la esquina; cuál se paseaba como si le hubieran de querer por el portante, como a macho; otro, con una cartica en la mano, a uso de cazador con carne, parecía que llamaba halcón. Los celosos era otra banda: estos, unos estaban en corrillos riéndose y mirando a ellas; otros leyendo coplas y enseñándoselas; cuál, para dar picón, pasaba por el terrero con una mujer de la mano; y cuál hablaba con una criada echadiza que le daba un recado. (168-9)

El escenario es el mismo, sin importar el clima ni la época del año:

> En verano, es de ver cómo no solo se calientan al sol, sino se chamuscan; que es gran gusto verlas a ellas tan crudas y a ellos tan asados. En ivierno, acontece, con la humidad nacerle a uno de nosotros berros y arboledas en el cuerpo. No hay nieve que se nos escape ni lluvia que se nos pase por alto; y todo esto, al cabo, es para ver a una mujer por red y vidrieras, como güeso de santo. (170)

Así que, después de sentir todas las adversidades del tiempo y de purificar su alma asistiendo a vísperas y a maitines, y sobre todo de no ver satisfechas nunca sus expectativas sexuales, llega un momento en que Pablos empieza a cansarse de la monja; a este hecho se une también el que muchas de ellas, incluyendo la suya, no paraban de pedirle:[7]

7 Quevedo sentía una cierta predilección por las damas pedigüeñas, a las cuales dedica sus *Cartas del caballero de la Tenaza*. En ellas el protagonista previene a los enamorados haciendo un catálogo de sus posibles demandas y de las varias formas para eludirlas.

> Al fin, yo llamaba ya «señora» a la abadesa, «padre» al vicario, «hermano» al sacristán, cosas todas que, con el tiempo y el curso, alcanza un desesperado. Empezáronme a enfadar las torneras con despedirme y las monjas con pedirme. Consideré cuán caro me costaba el infierno, que a otros se da tan barato y en esta vida por tan descansados caminos. (179)

Por ende, con la hacienda menguada y sin haber probado el «gusto» que esperaba tener en la monja, ya desesperado, el personaje se plantea dejarla definitivamente: «Todo esto me tenía revolviendo pareceres y casi determinado a dejar la monja, aunque perdiese mi sustento» (171).

El suceso tiene lugar durante la celebración de San Juan Evangelista, cuando las monjas de la otra facción, las que adoran a San Juan Bautista, a raíz de su enemistad con las anteriores intentan sabotear la fiesta en honor al santo. Es entonces – dice Pablos – que «acabé de conocer lo que son las monjas»; tras ver cómo unas y otras utilizaban a los galanes y ser testigo, hasta la blasfemia, de la maldad de las monjas,

> cuando yo vi que las unas por el un santo, y las otras por el otro, trataban indecentemente dellos, cogiéndola a mi monja, con título de rifárselos, cincuenta escudos de cosas de labor, medias de seda, bolsicos de ámbar y dulces, tomé mi camino para Sevilla, temiendo que, si más aguardaba, *había de ver nacer mandrágoras en los locutorios*.
>
> Lo que la monja hizo de sentimiento, más por lo que la llevaba que por mí, considérelo el pío lector. (171; énfasis del Autor)

Llegamos ahora al punto central del artículo: el personaje dice que si más permanecía en el convento, «había de ver nacer mandrágoras en los locutorios».

Según he podido comprobar en las distintas ediciones que he consultado (1927, 1967, 1969, 1970, 1982, 1983, 1986, 1990, 1995, 2007, 2011), a mi juicio no hay una sola nota que explique de forma cabal y acertada el sentido de esta frase; antes bien, parece que sea su misma opacidad la que ha fomentado todo tipo de explicaciones también vagas y oscuras, las cuales únicamente se limitan a señalar el carácter obsceno que se atribuía a la mandrágora. Y esto solo en el mejor de los casos, ya que, por la misma razón, en muchos otros me he encontrado con que, o bien no se anota el fragmento, o bien se nos remite a textos que no aclaran su sentido; como, por ejemplo, la traducción del *Dioscórides* (1555) del doctor Andrés Laguna o el *Vocabulario universal* (1490) de Alfonso de Palencia.[8]

8 Dentro del primer grupo, el de las ediciones que solo señalan el carácter obsceno de la mandrágora, se encontrarían las de Américo Castro (1927), Lázaro Carreter (1969), Antonio Gargano (1982), Carlos Vahílo (1983), Ángel Basanta (1986), Pablo Jauralde (1990) y Fernando Cabo Aseguinolaza (2011). De estas – sin contar la de Fernando Cabo, que in-

La interpretación que aquí se ofrece no solo encaja con la propia lógica de la narración y con el estilo jocoso del autor, sino que se adapta bien a la realidad sociocultural que este último recrea en su novela.

Pero volvamos ahora sobre los orígenes de la mandrágora. Resulta fundamental hacer un repaso de sus distintas significaciones a lo largo del tiempo para comprender cuáles han sido sus connotaciones ideológicas; sin olvidar que tales connotaciones son las que, en última instancia, van a permitir armar una lectura que sea coherente con la realidad interna del texto así como con la del momento de su escritura.

Ya desde la Antigüedad se atribuyó a la mandrágora una suerte de vida espiritual que se explicaba por su parecido físico con la figura del hombre; por eso los griegos la llamaron *anthropomorphon*,[9] y los alemanes, *mandragen* ('portador de la imagen del hombre').[10] El animismo atribuido a la planta explicaba también que se tomaran ciertas precauciones antes de arrancarla, con unos métodos de recolección que fueron volviéndose cada vez más complicados; compárese si no el grado de complejidad que separa los métodos de Teofrasto y Plinio

> Trazar tres círculos a su alrededor con una espada y cortarla mirando en dirección a Occidente. Que cuando se corta el segundo trozo, hay que danzar en torno a ella y decir muchísimas retahílas en torno al amor carnal. (Teofrasto 1988, 461)

> Effossuri cavent contrarium uentum et tribus circulis ante gladio circumscribunt, postea fodiunt ad occasum spectantes. (Plin. *HN*. 25.94)[11]

corpora todas la anteriores –, únicamente la de Américo Castro ofrece una lectura *stricto sensu*, que se basa en la distinción que hace *Dioscórides* entre una mandrágora macho, otra hembra y una tercera, llamada Morión, que nace «en lugares sombríos y cavernosos» (Laguna 1555, 424). Para Castro, las preocupaciones de tipo sexual que se atribuían a la mandrágora, sin especificar cuáles, unidas al lugar de la enunciación, un locutorio también sombrío y cavernoso, habrían dado lugar a un doble sentido obsceno de la frase que explicaría que fuera suprimida en la edición príncipe de la novela. Por lo demás, no se anota el pasaje ni en la edición de Alfonso Rey (2007) ni en la de Espasa-Calpe (1970), y en la de Domingo Ynduráin (1995) solo se remite a *Dioscórides* y a la correspondiente entrada en el diccionario de Covarrubias de la voz «mandrágora».

**9** «Pythagoras llamò Anthropomorphon à la mandragora: que significa Figura humana: por quanto su rayz por la mayor parte consta de dos piernas semejantes à las de hombre» (Laguna 1555, 424).

**10** «d'où les Allemans ont pris suiet de dire, que le nom Mandragore a esté tiré de leur langue, àsçavoir de *Man*, c'est à dire, homme, & *dragen*, porter, pour dire, *figuram hominis gerens*, representant ou portant la figure d'un homme» (Catelan 1638, 3).

**11** «Aquellos que quieren cogerla cavan de espaldas al viento y trazan antes tres círculos con la espada, después excavan mirando a occidente» (trad. del Autor).

del que sugiere más tarde el *Herbarium* del Pseudo Apuleyo (siglo IV):

> cum uideris, cito circumducis eam ferro, ne tibi fugiat; talis ac tanta est uirtus eius, ut uenientem ad se hominem inmundum, cito ante eum fugit, ideo circumducis eam ferro et ita circa eam effodies, ne eam de ferro tangas, et diligentissime de palo eburneo amoues ante eam terram, et cum uideris pedes eius herbae mandragorae et manus eius, tunc demum et herbam adligabis de fune nouo, et postquam adligasti herbam, tunc et cani adligabis in collo, antequam canem esaurientem facis et mitte paulo longius illi escam canis, quo tendens possit herbam euellere. Quod si nolveris canem decipere, qui tantam fertur ipsa herba habere diuinitatem, ut qui eam evellet, eodem momento illum decipiat – ideoque ergo, ut superius dixi, si canem nolveris decipere, facies uice manganum. (Howald, Sigerist 1927, 222)[12]

El parecido físico de la mandrágora, que es capaz ahora incluso de moverse, su concepto espiritualizado hicieron que, con el paso del tiempo, se fueran multiplicando – y cada vez complicando más – los mitos relativos a su producción y recolección: «here we touch the origin of mandrake superstitions» escribe a este propósito el folklorista Andrew Lang (1884, 146) en su libro *Custom and Myth*. El escritor escocés recuerda la creencia de que las cosas que se parecen a otras las afectan de una forma mística y toman idénticas propiedades; una manera mágica de pensar que el autor sitúa en el albor de los tiempos y asocia a la condición del hombre salvaje.

Por eso tampoco faltan referencias en la tradición judeocristiana. Dejando a un lado el hecho de que no está claro si se corresponde con la mandrágora la planta que los antiguos hebreos llamaron *dudaim* (cf. Gualberto Talegón 1871, 435-7), lo cierto es que así se ha venido traduciendo y con este nombre aparece en la mayor parte de las ediciones de la Biblia. Únicamente hay dos menciones: la del *El cantar de los cantares*, 7:3, y la del *Génesis*, 30:14. La primera solo hace referencia al olor característico de la planta; sin embargo, la segunda cumple una clara función narrativa: sirve para curar la infertilidad que impide a Raquel tener hijos con Jacob.

12 «cuando la veas, traza rápido un círculo alrededor de ella, no huya de ti; tal y tanta es su virtud que, acercándose a ella un hombre impuro, rápidamente huirá delante de él; por lo tanto, rodéala con la espada y entonces excavarás alrededor de ella, no tocándola con la espada, y con mucho cuidado con un palo de marfil quita la tierra de delante de ella, y cuando veas los pies y las manos de la mandrágora, entonces, por último, atarás la hierba con una cuerda nueva, y después que ataste la hierba, entonces atarás un perro por el cuello, hasta que hagas que el perro esté hambriento y arrojas comida un poco más de lejos de él, que estirando pueda la yerba arrancar. Porque si no quieres matar al perro, ya que tanto poder divino trae la planta que mata al instante a quien la quiere arrancar – por lo tanto, como arriba dije, si no quieres matar al perro» (trad. del Autor).

Se ha hecho referencia al carácter anímico que le atribuyó la Antigüedad pagana y acabamos de ver la fertilidad a la que aparece asociada en el *Génesis*; por su parte, el hombre de la Edad Media, como heredero de estas dos grandes tradiciones – y con la imaginación que le caracteriza –, va a contribuir a conjugar ambas visiones dentro de múltiples relatos que acentúan aún más su animismo y que lo asocian también a la idea de la fecundidad.

Es aquí donde encontramos el mito que relaciona el origen de la mandrágora con el esperma. Según escribe López Gutiérrez (cf. 2012, 90-1, 170-1) en su libro sobre los *Portentos y prodigios del siglo de oro*, para crear una mandrágora que fuera útil a los deseos de su amo había que empezar por recolectar aquellas que hubieran nacido «de las gotas de semen que eyaculaban los ahorcados» (90-1). En ocasiones se exigía, como sucede con Pablos, que este fuera ladrón y/o viniera de familia de ladrones, o por lo menos que la madre fuera ladrona o tuviera antojo de robo durante el embarazo (170). Si se arrancaba la planta, como sugiere el *Herbarium*, echando mano de un perro, y si luego se sometía a un tratamiento adecuado, a las varias semanas se lograba así una suerte de fetiche, con aspecto humanoide, que podía llevar a cabo acciones tan variadas como las de duplicar el dinero de su amo, maldecir sus enemigos, predecir su futuro e incluso curar su infertilidad, en los casos en que este la padeciera.

Este mito, con todas sus implicaciones ideológicas, es el que aparece reflejado en el poema de Antón de Montoro, «Yo no sé quién sois Torrellas» (1990, 162).[13] También aquí se alude al modo de arrancar la planta con un perro. Montoro defiende a las mujeres de las calumnias y vejaciones a las que las somete el poeta catalán, alegando que su actitud sería otra de haber tenido madre:

mas algún pastor de sierra
mientra su ganado pace
vos dio por madre la tierra
y sacóvos una perra
segúnd mandrágola nace. (162)

La bajeza moral de Torrellas se corresponde, pues, al modo en que fue concebido, como las mandrágoras, que nacen del esperma derramado en el suelo. Esta es la explicación que Montoro halla para la misoginia de Torrellas: no nació del vientre de una mujer, sino de la intimidad del campo y de un pastor que le dio por madre la tierra.

Esta alusión al nacimiento de las mandrágoras aparece también en el *Triunfo de las donas*, de Juan Rodríguez del Padrón (c. 1440); obra que

**13** No se anota.

curiosamente defiende también la dignidad de las mujeres. A propósito de aquellos autores que escriben en contra de ellas y, en particular, de la esposa del rey Minos, Pasífae, dice el escritor de forma sarcástica que son los mismos que luego tienen sexo con animales o hacen crecer las tales plantas cuando se masturban:

> ¿Et quien ha por saber el Minotauro, fingidamente nombrado fijo del blanco toro et de la reina Pasife, aver seido fijo de Minos e de la mema reina, sinple, indiscreto de la sabia calidat del padre asaz diferente? Onde los actores, por loar la prudençia del padre, e vituperar la indiscreçion del fijo, por estilo poético bestial le llamando, ofendieron la mantenida castidad de la madre, de la qual algunos con osada frente, la verdat non sabiendo, retractan; que si debiesen las mandrágoras nombrar sus plantadores, e las bestias de feminina naturaleza sus amadores, enmudecerían. (Rodríguez del Padrón 1982, 247-8)

Más cercano al tiempo de Quevedo, Eustaquio Moros de Cervantes refiere también a este mito en sus comentarios al *Vocabularium ecclesiasticum* del maestro Rodríguez Fernández de Santaella. El editor llama la atención sobre una creencia entonces muy extendida y de la que debe, por tanto, dar testimonio, muy a pesar de su vergüenza:

> También hay otro engaño acerca desta yerba, el qual aunque la vergüença me pone freno para que lo calle, el zelo de la verdad me pone espuelas para que lo diga, con toda honestidad y miramiento que yo pudiere. El yerro pues del ignorante vulgo es, que piensan que la mandrágora se engendra *ex semine hominum genitali*. Lo qual dexado a parte que es contra toda razón natural, y contra la mesma verdad, es tan detestable de pensar, y tan para no decir, que aun la mesma tierra paresce que haze sentimiento en oyllo, y ningún buen espíritu debe pensallo. (Fernández de Santaella 1561, 98)

Este reparo de Moros de Cervantes, que le impide hablar de la concepción de las mandrágoras y que vence solo con «el zelo de la verdad», a mi juicio explicaría que, aun siendo conocido el tema por todo el mundo – así lo certifica también López Gutiérrez (2012) en su ya mencionado libro sobre los *Portentos y prodigios del Siglo de Oro* –, no aparezca ni en los tratados de botánica ni en otras fuentes lexicográficas de la época, como ocurre con la traducción del *Dioscórides* del doctor Andrés Laguna (Amberes: Juan Latio, 1555) y con el resto de ediciones que se hicieron del vocabulario de Santaella (por ejemplo, la de Diego Jiménez Arias 1585, *Lexicon Ecclesiasticum*, Salamanca, Vincent de Portonariis). En tiempos de Quevedo, solo volvemos a encontrarlo en obras procedentes de otras tradiciones, como, por ejemplo, en el citado *Rare et curieux discours de la plante appellée*

*mandragore* (1638), de Laurent Catelan; un tratado específico, bastante completo, en el que se recogen, además de la etimología y los múltiples usos de la mandrágora, algunos de los mitos que giran en torno a ella y, en particular, el que atañe a su producción:

> Laquelle plante ne provient pas, au dire de quelquesuns par la voye de transplantation, ou de graine, de mesme que les autres plantes, mais d'une façon, & origine toute estrange & extraordinaire.
>
> A sçavoir du spermes des homes pendus, és gibets, ou escrasez sur les roües […] produit ainsi cette plante de Mandragore, le sperme d'un homme, faisant en ce rencontre, pour produire cette plante, l'office & l'effect de graine. (Catelan 1638, 3-4)

Lo mismo ocurre con el capítulo que Thomas Browne le dedica en la *Pseudodoxia epidemica* (1646). Browne desmiente punto por punto cada una de las afirmaciones que se han hecho sobre la mandrágora, empezando por su supuesto parecido con la figura del hombre:

> Many Mola's and false conceptions there are of Mandrakes, the first from great Antiquity, conceiveth the Roote thereof re|sembleth the shape of man, which is a conceit not to be made out by ordinary inspection, or any other eyes, then such as regarding the clouds, behold them in shapes conformable to preapprehensions. (Browne 1646, 93)

En opinión del autor, y también de Moros de Cervantes,[14] se trata de un engaño por el que ciertos charlatanes se aprovechan de la gente, especialmente de las mujeres estériles:

> for many there are in severall parts of Europe who carry about, and sell rootes unto ignorant poeple [*sic*], which hansomely make out the shape of man or woman, but these are not productions of Nature, but contrivances of Art, as divers have noted, and Mathiolus plainly detected, who learned this way of trumpery from a vogabond cheator lying under his cure for the French disease […] But that is vaine and fa|bulous which

**14** «Y cierto es cosa fabulosa lo que entre el vulgo comúnmente se dice, que la mandrágora tiene las rayzes de forma humana, y que no se pueden sacar de tierra sin gran peligro, y que por esto se sacan atando al tronco de la mandrágora un perro […] Este engaño y vanidad inventaron ciertos burladores, y charlatanes que andan por el mundo, engañando a la pobre gente y a las tristes mugercillas, con decir que trae raya de la mandrágora, y que tiene forma de persona humana, y que quien tuviere consigo una de ellas será dichoso en el juego, y que hace empreñar a las mujeres esteriles, y otras samejantes [*sic*] falsedades, y burlerias, y las rayzes que ellos traen, son de cañas, o de nueza, o de otras yervas accomodadas, la qual rayz, entallando, y formando ellos artificiosamente con figura de persona humana, las tornan despues a plantar donde ellos quieren que nasca» (Fernández de Santaella 1561, 97).

> ingnorant people, and simple women beleeve; for the roots which are carried about by impostors to deceive unfruitfull wo|men, are made of the roots of Canes, Bryony, and other plants, for in these yet fresh and virent, they carve out the figures of men and wo|men, first sticking, therein the graines of barley or millet, where they intend the haire should grow, then bury them in sand, untill the grains. (94)

La segunda afirmación que Browne analiza sobre la mandrágora es la que hace referencia a su producción: «The second assertion concerneth its production, That it naturally groweth under gallowses and places of execution, arising from fat or urine that drops from the body of the dead» (95).

Si recordamos ahora, a la luz de estas observaciones, el fragmento antes referido, en el que Pablos había de ver nacer mandrágoras en los locutorios, es posible, como pienso, que el personaje aluda implícitamente al mito que relaciona su origen con el esperma. Por un lado, lo que podría dar a entender Pablos es que si no abandonaba el convento, se acabaría masturbando o ahorcando, lo que vendría a poner fin a su fuerte represión sexual; o, por otro lado, que serían los otros galanes, que veíamos antes a las afueras del convento quemarse al sol, los que imbuidos por el ambiente, entre tanta monja encolerizada, vendrían a hacer esto mismo.

Sea como fuere, parece claro que el pasaje no puede entenderse al margen de estas coordenadas. Es la propia narración la que favorece su sentido obsceno. Hasta aquí hemos sido testigos de una fuerte represión sexual, que nunca acababa de resolverse y que ha llegado ahora a su punto más álgido; por eso Pablos prefiere huir que contemplar lo que imagina un espectáculo de mandrágoras.

La intervención del protagonista es, en ese sentido, no solo coherente con el resto de la narración – y con el estilo jocoso del autor, tan proclive a esta clase de metáforas –, sino también con el tipo literario al que representa y con su misma psicología, pues no en vano es a Pablos, y a no otro personaje, a quien se le ocurren tales pensamientos. Recordemos cuando había intentado comprar – literalmente –, también con fines sexuales, a la esposa de un amigo suyo de la compañía de teatro (160): Pablos no se distingue demasiado de lo que hace y de lo que dice.

Por último, vendría a confirmar todo lo anterior el que el pasaje fuera censurado en la edición príncipe de la novela, publicada en Zaragoza en las prensas de Pedro Verges en el año 1626. Al margen de que fuera el autor o alguno de sus editores el que hiciera efectiva dicha censura (Lida 1981, 280-1), parece claro que esta no se habría producido si el comentario no hubiera tenido una cierta repercusión social. Además, no deja de ser curioso que no se suprima todo lo relativo al altercado en el convento, pero sí, en cambio, la alusión a la mandrágora y la reacción final en que la monja se duele de que Pablos le haya robado; un hecho que, además de arruinar un estupendo desenlace, nos deja una oración carente de sentido: «lo que

la llevava, que por mi, considerelo el pio Lector» (Quevedo 1626, 82). No puedo evitar traer aquí a colación el siguiente juicio de Lida:

> Tanto más es de lamentar que, del manuscrito a la edición príncipe, Zaragoza, 1626, una importante zona de ingeniosidad quevedesca – la de los juegos irreverentes con cosas tocantes a la religión – sufriera sensibles mutilaciones y a veces desdichadas enmiendas. (1981, 279)

La contemporaneidad del mito sobre la producción de las mandrágoras y sus implicaciones sexuales son las que, en última instancia, explicarían que el pasaje fuera censurado en la edición príncipe de la novela; del mismo modo en que también Moros de Cervantes lo hubiera callado si no fuera por el «buen zelo que siempre he tenido, de desengañar en lo que yo supiere a mi nación, mayormente, acerca de esta yerba, de la qual se dice y creen en el vulgo tantas cosas fabulosas» (Fernández de Santaella 1561, 97-8).

## Bibliografía


Browne, Thomas (1646). *Pseudodoxia epidemica*. London: T.H. for Edward Dod.

Catelan, Laurent (1638). *Rare et curieux discours de la plante appellée mandragore*. Paris: s.n.

Deleito y Piñuela, José (1952). *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*: *Santos y pecadores*. Madrid: Espasa-Calpe.

Fernández de Santaella, Rodrigo (1561). *Dictionarium Ecclesiasticum*. Ed. de Eustaquio Moros de Cervantes. Salamanca: Mathias Gastius.

Gómez Gómez, Jesús (1990), «La tradición literaria del galán de monjas». *Edad de Oro*, 9, 81-92.

Gualberto Talegón, Juan (1871). *Flora bíblico-poética*. Madrid: Imprenta de la viuda e hijo de D.E. Aguado

Howald, Ernst; Sigerist, Henry (1927). *Antonii Musae De herba vettonica, Liber Pseudo-Apulei herbarius, Anonymi De taxone liber, Sexti Placiti Liber medicinae ex animalibus*, 4 vol., *Corpus medicorum latinorum*. Leipzig: Teubner.

Jiménez Arias, Diego (1585). *Lexicon Ecclesiasticum*. Salamanca: Vincent de Portonariis.

Laguna, Andrés (ed.) (1555) *Pedacio Dioscórides Anarzabeo*. Amberes: Casa de Juan Latio.

Lang, Andrew (1884). *Custom and Myth*. London: Longmans Green and co.

Lida, Raimundo (1981). *Prosas de Quevedo*. Barcelona: Crítica.

López Gutiérrez, Luciano (2012). *Portentos y prodigios del Siglo de Oro*. Madrid: Nowtilus.

Montoro, Antón de (1990). *Cancionero*. Ed. de Marcella Ciceri. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV.

Quevedo, Francisco de (1626). *Historia de la vida del Buscon, llamado don Pablos; exemplo de Vagamundos y espejo de Tacaños*. Zaragoza: Pedro Verges.

Quevedo, Francisco de (1927). *El Buscón*. Ed. de Américo Castro. Madrid: La Lectura.

Quevedo, Francisco de (1967). *Obras completas*. Ed. de Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar.

Quevedo, Francisco de (1969). *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Ed. de Fernando Lázaro Carreter. Madrid: Salvat.

Quevedo, Francisco de (1970). *Historia de la vida del Buscón*. Madrid: Espasa-Calpe.

Quevedo, Francisco de (1981). *Obras festivas*. Ed. de Pablo Jauralde. Madrid: Castalia.

Quevedo, Francisco de (1982). *La vida del Buscón*. Ed. de Antonio Gargano. Barcelona: Planeta.

Quevedo, Francisco de (1983). *El Buscón*. Ed. de Carlos Vaíllo. Barcelona: Bruguera.

Quevedo, Francisco de (1986). *El Buscón*. Ed. de Ángel Basanta. Madrid: Castalia.

Quevedo, Francisco de (1990). *El Buscón*. Ed. de Pablo Jauralde. Madrid: Castalia.

Quevedo, Francisco de (1995). *El Buscón*. Ed. de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra.

Quevedo, Francisco de (2007). *El Buscón*: *edición crítica de las cuatro versiones*. Ed. de Alfonso Rey. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Quevedo, Francisco de (2011). *La vida del Buscón*. Ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza. Barcelona: Real Academia Española.

Rodríguez del Padrón, Juan (1982). *Obras completas*. Ed. de César Hernández Alonso. Madrid: Editora Nacional.

Teofrasto (1988). *Historia de las plantas*. Ed. de José María Díaz-Regañón López. Madrid: Gredos.

Valdés, Alfonso de (1999). *Diálogo de Mercurio y Carón*. Ed. de Rosa Navarro. Cátedra: Madrid.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Don Perlimplín en Venecia: Nono y Maderna

Andrés Soria Olmedo
(Universidad de Granada, España)

**Abstract** The present paper is a study of two musical adaptations of Federico García Lorca's play *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* by two venetian composers linked to the Darmstadt School, Luigi Nono and Bruno Maderna, respectively a ballet entitled *Der rote Mantel*, which uses the German translation by Enrique Beck, and a radiophonic opera based on the Italian translation by Vittorio Bodini, *Don Perlimplín ovvero il trionfo dell'amore e dell'immaginazione*.

**Sumario** 1 Darmstadt y García Lorca. – 2 La capa roja. – 3 El triunfo de la imaginación.

**Keywords** Theater. Music. Avant-garde. Transmediality. Translation.

## 1 Darmstadt y García Lorca

El uso de García Lorca por la música constituye una región autónoma en la historia de su supervivencia y un espacio fascinante para el desarrollo de la «transmedialidad» al incluir instancias del drama, de la ópera, de la danza, de la relación entre texto, música y canto, y dentro de los textos, de la traducción (Robert 2014). Dentro de ese gran continente es llamativa la atención la que le dedicaron los músicos cultos de la órbita de la escuela de Darmstadt, después de la II guerra mundial: el sueco Bengt Hombraeus,[1] Wolfgang Fortner,[2] Hans Werner Henze y Mauricio Kagel.[3]

Igualmente los venecianos Luigi Nono (1924-1990) y Bruno Maderna (1920-1953). Ambos se acercaron a *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, respectivamente con un ballet de 1954 titulado *Der rote Mantel*

1 «Gacelas y casidas de Federico García Lorca» (1953) para voz y conjunto (Iddon 2013, 171).

2 Autor también de una ópera *In seinem Garten liebt don Perlimplin Belisa* (1962), en traducción de Enrique Beck, además de la ópera *Bluthochzeit* (1957). En 1982, Henze le puso música a «El rey de Harlem» (Tinnell 1998).

3 Según sus propias palabras, la primera obra de Kagel, «Palimpsestos» (1950, no estrenada) se basaba en *Poeta en Nueva York*. No la estrenó por no poder hacerlo en castellano y porque en alemán circuló «una versión espantosa de sus obras completas que niquilaba la levedad y musicalidad de los versos originales» (Kagel 2011, 183).

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-2**
Submission 2016-04-07 | Acceptance 2016-07-22
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

y con una ópera radiofónica de 1962, *Don Perlimplín ovvero il trionfo dell'amore e dell'immaginazione*.[4]

Hace falta partir de algunos contextos secantes entre sí, aunque procedentes de distintas prácticas artísticas. El escenario no es español ni italiano, sino alemán, el de los *Ferienkurse* de música organizados en la ciudad de Darmstadt, quizá para compensar el hecho de haber sido borrada del mapa en veinte minutos por un bombardeo de los aliados en la noche del 11 al 12 de septiembre de 1944.

Los dirigió Wolfgang Steinecke desde 1949 hasta su muerte en 1961. A partir de 1951 hubo cursos sobre Schoenberg, Webern y Messiaen, con profesores como Adorno, y conciertos dirigidos por Hermann Scherchen, de quien su amigo Elías Canetti trazó un retrato memorable en *El juego de ojos* («El director de orquesta»):

> Mantenía firmemente apretados los labios para que ningún elogio se escapase de ellos […]. Dos cosas le importaba: por un lado, aprender cosas nuevas, de las que se apropiaba en su integridad […] pero también […] *imponerlas*, lo que equivalía a implantarlas con la máxima perfección posible ante un público que las consideraba nuevas e irreconocibles, insólitas y repulsivas, y, al parecer, feas. […] Su rasgo distintivo – su libertad, podría también decirse – consistía en esto: en imponer su poder mediante cosas siempre distintas, mediante cosas siempre nuevas. (1985, 53)

Bruno Maderna estuvo en ellos desde el primer año, y desde el siguiente Luigi Nono. En un clima de exaltación e intensidad, el 21 de julio de 1952 tuvo lugar el llamado (parece que con exageración, cf. Iddon 2013, 68) 'Wunderkonzert', considerado como la carta de presentación de la «escuela de Darmstadt». En él, Karlheinz Stockhausen estrenó *Kreuzspiel*, Maderna *Musica su due dimensioni* para flauta y cinta magnética, al parecer la primera pieza de la historia donde se mezcló la música electrónica con la música en vivo – el dato es importante porque la volvió a usar en *Don Perlimplín* (Noller 2005) – y Nono *España en el corazón*. En 1953 Nono presentó *Y su sangre ya viene cantando*, y en 1954 *La victoria de Guernica*, con el que se completaron los tres *Epitaffi per García Lorca*.

Todos estos nombres y títulos dejan claro que la orientación musical reposaba en la herencia de Schönberg y las músicas que los nazis consideraron degeneradas, concretada en el rigor atonal del serialismo múltiple, pero también dejan entrever que una de las preocupaciones específicas de ambos venecianos en aquel ambiente era la necesidad de

**4** El 4 de julio de 1998 Manuel Gutiérrez Aragón dirigió *El rey de Harlem* de Henze y el *don Perlimplín* de Maderna para el Festival Internacional de Música de Granada, con Gerardo Vera como escenógrafo y Juan Ramón Encinar como director musical, en coproducción con el teatro de la Zarzuela de Madrid y el teatro La Fenice de Venecia.

insertar la voz y el texto en la música nueva sin regresar a las viejas estructuras tonales. En ese sentido el aprendizaje de Nono con Maderna les dio un matiz distintivo a las producciones de ambos, procedente de no haber perdido nunca un determinado sentido de lo histórico y saber colocarlo en el corazón de la música nueva. Maderna, que aprendió composición y dirección de orquesta con Scherchen y con Gian Francesco Malipiero, simultaneaba la vanguardia extrema con el estudio de Ockhenghem y Monteverdi (Mila 1999, 6).

Esa dialéctica de lo viejo y lo nuevo-entendiendo por nuevo la vanguardia de su tiempo, del cubismo al surrealismo – estaba ya en García Lorca, cuya obra aparece de forma decisiva en el trabajo de ambos. Nono recordó que el nombre del granadino llegó de la mano de una pianista y compositora brasileña, Euníce Katunda (1915-1990), predilecta de Scherchen como ellos dos (Kater 2001). Katunda trajo asímismo los ritmos del Matto Grosso y un nuevo entusiasmo antifascista, pues era militante comunista (Maderna había estado en la Resistencia y Nono y él ingresaron en el PCI en 1952). Esos ritmos brasileños están en *Polifonica-Monodia-Ritmica* de 1951. Cuando, entre 1951 y 1953, Nono compuso[5] los tres *Epitaffi per García Lorca*,[6] no lo hizo solo por «passione civile», ni fijándose únicamente en el García Lorca «gitano» sino también en el «metafisico e surreale, il Lorca delle metafore abbaglianti e della sensualità misteriosa. Quella era una voce che ci metteva in contatto con altri mondi» (Nono 2001, 2: 501).

En esos años, atender a una imagen de García Lorca que contrastaba con el estererotipo primario («gitano») era muy importante, aunque este García Lorca metafísico y surrealista tenga también su parte de estereotipo (Mayhew 2009), ya que iba más allá del aprecio por la figura por Federico García Lorca como mártir político y permitía usar su material poético y dramático para internarse en la música de vanguardia y en el radicalismo político como dos aspectos del mismo compromiso (Griffiths 2014, pos. 7001) en la medida en que se apostaba por politizar la estética en vez de estetizar la política (Benjamin 1966, 48).

Politizar lo estético pasa porque los poemas conserven su autonomía genérica, incrustando un espacio lírico en el programa político, sin ceder en el carácter avanzado de las técnicas y los materiales musicales (Dahlhaus 2004, 214) y acentuando el contraste entre los dos niveles. Así, el primer epitafio, tras el título «España en el corazón», que es de Neruda, comienza con el tierno poema «Tarde» de *Canciones*, lleno de afectuosos diminutivos:

5 Sabemos que hay esbozos del tercer epitafio en el legado Maderna en Basilea, una parte de la obra que ambos instrumentaron juntos (Noller 1993, 60).

6 Maderna dejó incompletos e inéditos unos «Studi per il *Llanto* de García Lorca» para tenor, flauta y guitarra, del 1952-53 (Romito 1993, 196-9).

> Tres álamos immensos | y una estrella. | El silencio mordido | por los ranas, semeja | una gasa pintada | con lunaritos verdes. En el río, | un árbol seco, | ha florecido en círculos | concéntricos. | Y he soñado sobre las aguas,[7] | a la morenita de Granada.

En el otro extremo del tríptico, la «Casida de la rosa» salmodiada por una voz de contralto, es también extraordinariamente lírica. Ambas hojas dejan en el centro el coro furioso del poema «La guerra» («España, envuelta en sueño, despertando | como una cabellera con espigas, | te vi nacer, tal vez entre las breñas | y las tinieblas, labradora, | levantarte entre las encinas y los monts | y recorrer el aire con las venas abiertas») también procedente del *Canto general* de Neruda (1999, 816).

Ese equilibrio inestable de los textos, entre lirismo extremo lorquiano y elegía programática nerudiana, más cercana a la épica, deja también la música – ha escrito Paul Griffiths – «sospesa […] fra atonalità seriale e un antichissimo lirismo di frasi che continuano comunque a formarsi, accennando o persino usando modi tradizionali» (2014, 7014).

El segundo *Epitaffio*, titulado con un verso del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: «Y su sangre ya viene cantando» (Nono subrayó el verso en la citada edición de 1947) incluye el poema «Memento» («Cuando yo me muera, | enterradme con mi guitarra | bajo la arena», de *Poema del cante jondo*), aunque enterrado literalmente en la partitura, de modo que no se oye el texto. El tercero pone música a partes del «Romance de la guardia civil española»; Massimo Mila destacaba de qué manera, después de evocar la destrucción de la ciudad de los gitanos creando un equivalente musical del Guernica, Nono sorprendía con el «dolcissimo coro finale, sottovoce, irreale e dolente, costruito simbólicamente sulle cinque note della chitarra»; además ironizaba un poco sobre los previsibles comentarios futuros acerca del «insopprimible lirismo italiano» del autor y su escasa ortodoxia dodecafónica (Mila, Nono 2010, 256).

Con motivo de la interpretación del primer *Epitaffio*, Nono escribió – en alemán y con los énfasis en cursiva – un texto de afirmación vital y política que refleja bastante bien la imagen del artista y su destino:

> Ma si parla e si scrive *troppo poco* del *cuore* della nostra musica, e cioè *del nostro stesso cuore* […] Nonostante tutti i tentativi oggi di uccidere lo spirito libero, *nulla* cade *nel nulla della morte*, ma *tutto rimane* e si sviluppa nella migliore delle realtà. Il canto della Spagna *libera* è *intorno a noi* e *in noi*, nonostante il tentativo di spegnerlo con l'assassinio di Federico Garcia Lorca. *Questo meraviglioso andaluso*, che «come un nero baleno,

**7** Junto a ese verso, Nono anotó: «Hohepunkt!», en el ejemplar de los poemas lorquianos dedicado por Katunda y conservado en la Fondazione Luigi Nono, signatura C 416. Es la traducción de Carlo Bo (García Lorca 1947).

> sempre libero», ancora oggi va di città in città, di villaggio in villaggio, di porta in porta, cantando dell'amore, della gioia, e della fierezza di un popolo, è per noi giovani un maestro, un *amico* e un *fratello*, che ci indica il vero cammino, sul quale noi con la nostra musica si può essere *uomo tra gli uomini*. Nel riconoscimento e nella coscienza di questa necessità noi troviamo la forza per il nostro sviluppo. (Nono 2001, 1: 421-2)

Juan José Raposo recuerda en un completísimo análisis que el interés de Nono por la poesía española, de Antonio Machado a López Pacheco, deja huellas por toda su obra, a veces singulares, como cuando dijo haber visto escrito en Toledo, en el muro de un monasterio franciscano, el siguiente escrito: 'Caminantes, no hay caminos, hay que caminar'; «sin duda, una variación sobre los versos de A. Machado en *Proverbios y cantares*, XXIX» (Raposo 2009, 16).

Merece la pena comentar aquí, porque no se ha hecho hasta ahora, que en la Fondazione Luigi Nono se conserva un texto de *Bodas de sangre* en traducción de Bodini (García Lorca 1952)[8] con anotaciones y selección de los diálogos que indican el proyecto de componer una versión de ballet del Acto III de *Bodas de sangre*, cuando la tragedia se resuelve teatralizando lo maravilloso, a través de las dos prosopopeyas mitológicas de la muerte, el leñador y la Luna (Pittarello 2013, 55). Así, junto a la acotación «grandes troncos húmedos» (García Lorca 1997, 455) anota: «ballerine e ballerini quasi fermi e *coro*-tutti *alberi*». Con la intervención del Leñador 1º comenzaría la «I parte – quasi *preludio*». Su invocación «¡Ay luna que sales!» llevaría al «canto», «*ballerina* sulla scena»; «che siano ballerine», «ballerina *canto* all'interno e coro, *alberi*». Junto a «Deja para el amor la oscura rama» apunta «una danza tra luna e alberi»; cuando aparecen la Luna y la Mendiga («anche ballerina – canto – intorno alberi stanno fermi» se situaría un «Duetto. Danza a 2 luna e norte, *alberi* (e coro di alberi)». Ante la urgencia de la Mendiga. «De prisa. ¡Mucha luz! ¿Me has oído? ¡No pueden escaparse!» anota «forse nel bosco si trasforma in attrice e cantante (stesse forme)»; mientras los amantes huyen en vano, los Leñadores casi repiten su «canto»: «¡Ay muerte que sales! | Muerte de las hojas grandes».

La segunda parte se centra en la escaramuza verbal de los adúlteros, Leonardo y la Novia («¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!») que desvela la paradoja trágica de la contradicción absoluta, pues la pareja no puede vivir ni dentro ni fuera de la comunidad (Pittarello 2013, 56). Aquí se detiene: «Canto (Sprechgesang) *Hohepunkt* e coro alberi – coro in due a) melodie p Leonardo e sposa b) bosco cori vocali e cori danza – le due modalità e intensità». Al lado de la acotación final del penúltimo cuadro

8 Fondazione Archivio Luigi Nono, signatura B 1291

(«*La Luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto*» marca: «*danza finale luna alberi norte Vera mitizzazzione!*») En el cuadro último se fija en cuando «*Entra una Mujer de negro que se dirige a la derecha y allí se arrodilla*»: «forse le donne vestite di nero: ballerine a 2 (1 ballerino 1 corista). O già nel finale mentre *cantano* le donne insieme *danzano*». Coloca el «Finale» en el momento en que dice Mujer: «Era hermoso jinete, | y ahora montón de nieve»: «danza | vicine e donne vestite di nero entrano a 2 a 2 – 1 ballerina 1 corista per due». Bajo el lorquiano «1933» anota «1953».

## 2 La capa roja

Es hora de dejar que se despliegue la capa roja.[9] *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, terminada en 1928 y prohibida por la Dictadura de Primo de Rivera, se estrenó el 5 de abril de 1933 en el Teatro Español de Madrid por el Club Teatral de Cultura dirigido por Pura Ucelay, con cierto escándalo por su contenido erótico.

Se subtitula, en efecto, «Aleluya erótica en cuatro cuadros (Versión de cámara)» (García Lorca 1996, 251). Don Perlimplín tiene cincuenta años y ha vivido entre libros hasta que su criada Marcolfa – cuyo nombre entronca con el folklore italiano y español de *Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno* (Ferrari 2007, 165) – lo convence de que se case con la joven y bella Belisa, con el consentimiento de su madre. Se oye su canción (Cuadro Primero). El Cuadro Segundo transcurre durante «la primera noche de casados». Don Perlimplín ve el cuerpo de Belisa por el ojo de la cerradura cuando la están vistiendo. Se apaga la luz y aparecen dos Duendes que comentan el juego de «tapar y destapar» al que asiste el público. El amanecer muestra a don Perlimplín «con unos grandes cuernos de ciervo en la cabeza», cinco balcones abiertos y cinco sombreros. Don Perlimplín dice su poema de amor. Cuadro Tercero: Marcolfa informa a don Perlimplín que Belisa lo ha engañado con «Cinco. Representantes de las cinco razas de la tierra», y que encima la ronda un joven que le manda cartas donde le reclama su «blanco y mórbido cuerpo estremeciedo». Don Perlimplín le dice a Belisa que lo conoce. Cuadro Cuarto: don Perlimplín envía a Marcolfa con el recado para Belisa de que a las diez de la noche vendrá el joven al jardín, «envuelto como siempre en su capa roja». Cuando le reprocha que «fomente en su mujer el peor de los pecados», replica, en tercera persona: «Don Perlimplín no tiene honor y quiere divertirse». Sin

9 Tinnell 1998 registra en su catálogo una veintena de ballets y óperas, desde Montsalvatge y Momopou. Delgado (2008, 70) añade los nombres de Goeyvaerts (*Belise dans son jardín*, 1972), Conrad Susa (1984), Miro Belamaric (1994) y Simon Holt (1998), entre otros. Giordano Ferrari (2007, 166) sumaba la contribución del compositor judío emigrado a USA Vittorio Rieti (1952).

embargo, después de una serenata, apuñala al joven, es decir, se suicida: «¿Entiendes?... Yo soy mi alma y tú eres tu cuerpo… Déjame en este último instante, puesto que tanto me has querido, morir abrazado a él» (García Lorca 1996, 287-8).

Bajo la aparente simplicidad de esta trama, García Lorca «fundió los elementos más dispares – trágicos, cómicos o líricos –, desde la farsa grotesca hasta el sacrificio ritual, en la total originalidad de una sola obra» (Margarita Ucelay en García Lorca 1996, 31).

La proximidad de la música la explicó el propio autor el mismo día del estreno, en una declaración al periódico *El Sol*: «La obra se mantiene sobre la música, como una operita de cámara. Todos los breves entreactos están unidos por sonatinas de Scarlatti, y constantemente el diálogo está cortado por acordes y frases musicales» (García Lorca 1989, 60). En el Cuadro Primero suena una sonata, la voz de Belisa acompañada de piano y otras intervenciones del piano hasta el fin del cuadro. En el Cuadro Segundo, los cinco amantes silban y vienen acompañados de música de guitarra. Los Duendes entran y salen al son de flautas, y al llegar el día suenan campanas. En el Cuadro Tercero no hay intervención musical. En el Cuadro Cuarto tiene lugar la serenata y al final otra vez campanas.

*Der rote Mantel*, 'la capa roja del joven', dio título a un ballet dirigido por Tatiana Gsovsky (1901-1993), rusa y afincada en Alemania, directora de baile («ballet mistress») de la Deutsche Staatsoper entre 1953 y 1966. En la historia de la coreografía su nombre se asocia a conceptos como teatro bailado (*Tanztheater*) y danza expresiva (*Ausdrucktanz*) y su propuesta se lee dentro del *Berliner Stil*, consistente en una elaboración de los elementos expresivos de la técnica clásica de la danza tendente a una comprensión teatral completa» tanto en los signos acústicos como en los visuales (Heuermann 2001, IV).

El ballet se estrenó el 20 de septiembre de 1954 (Walsdorf 2003). Uno de los elementos peculiares de la versión de Nono es que empleó como texto base es *In seinem Garten liebt don Perlimplin Belisa*, es decir, la traducción o *Nachdichtung* de Heinrich Beck,[10] subtitulada «Vier Bilder

**10** La figura de Heinrich o Enrique Beck es a su vez un caso especial. Antifascista y anticomunista de origen judío, exiliado en España desde 1933, empezó a traducir a García Lorca en Barcelona durante la guerra y continuó desde Basilea, donde residió tras el final del la II guerra mundial. En su empresa contó con el aprecio de Thomas Mann, a quien los *Zigeuner Romanzen* (1938) le hicieron una fuerte impresión por su «Wildheit» y «Zartheit», añadiendo que no se sentía la afectación lingüística que se pega a la mayor parte de las traducciones de poesía: «man empfindet auch nichts von den sprachlichen Gezwungenheit, die meistens Übersetzungen von Lyrik anhaftet» (carta del 28 de agosto de 1938, Rudin, Bühlmann 1993, 43). Quizá por este aval, Beck recibió un telegrama de Francisco García Lorca (15 de febrero de 1946) autorizándolo como traductor único de toda la obra de Federico García Lorca (Rudin, Bühlmann 1993, 59) y defendió encarnizadamente ese monopolio hasta 1982, pues después de su muerte en 1974 lo siguió detentando la Heinrich-Enrique Beck Stiftung. Aunque sus traducciones fueron discutidas por hispanistas como

eines erotischen Bildenbogens in der Art einer Kammerspiels» (García Lorca 1954, 139-59).

A su vez, Tatiana Gsovsky redujo estos cuatro cuadros a tres actos: «I: Begegnung mit der Liebe. II. Abenteurliche Hochzeit. III. Der rote Mantel». En el segundo, los cinco amantes de Belisa en su noche de bodas se convierten en un «Zentaurus», un «Jüngling» (en 1954 era un «Negerjunge»), un «Akrobat» y un «Mörder» que apuñala simbólicamente a Belisa. (Aunque los Duendes – «Zwei Kobolde» – aparecen en el elenco, no parecen tener un papel relevante).

Desde el lado del ballet, estos personajes, el Centauro, el Joven,el Acróbata, el Asesino, cada uno con su danza correspondiente, son los más originales; con una vaga pretensión de psicología profunda, más que de psicoanálisis, encarnan los deseos secretos de la recién casada, y en el caso del Asesino, el encuentro con el propio anhelo de muerte «begegnung mit der eigenen Todes Sehnsucht» (Heuermann 2001, 160). Otra novedad es que Marcolfa fue siendo representada en cada acto por un hombre, una mujer y un niño respectivamente, personajes menos dominantes a medida que aumenta el autoconocimiento de Perlimplín y se va independizando de su sirvienta (Walsdorf 2003, 10).

En el tercero, Perlimplín, con su cornamenta, se viste «mit Hilfe eines grossen roten Mantels als Torero», según el programa del estreno (Heuermann 2001, 316). En la escena final, Belisa se pone la larguísima capa roja en los hombros y atraviesa la escena simbolizando la imposibilidad de que el sueño erótico de don Perlimplín se resuelva en el plano real: «symbolisch für ihm ungelösten, belastenden Konflikt der Unlebbarkeit der erotischen Träume verstand werden kann» (158).

La música contaba con soprano y barítono solistas, un coro mixto y tres flautas, dos oboes, tres clarinetes, clarinete bajo, dos fagotes, cuatro trompas, tres trompetas, dos trombones, cuerdas medias y bajas, dos arpas, marimba, glockenspiel, celesta, vibráfono, timbales, seis triángulos, cuatro castañuelas, cuatro temple blocks, cuatro panderetas, cuatro platillos suspendidos, platos de jazz, tam tam, maracas, dos tom tom, dos redoblantes, bombo; con estos medios se levantó una «música en acción», formando constelaciones de figuras musicales («Klangfigurenkonstellationen»,

Gustav Siebenmann, para quien se aparta del léxico usual, o Horst Rogmann, para quien el estilo de estas traducciones podría caracterizarse como 'Edelkitsch', el «caso Lorca» sólo estalló en 1998, cuando un congreso juzgó negativamente su labor (aunque no sin «crítica de la crítica», Rudin 2000) y se publicó una *Bernarda Alba* traducida por Hans Magnus Enzensberger y *Bodas de sangre* por Rudolf Wittkopf. A partir de ahí (los derechos de autor se extinguieron en 2006) aparecieron nuevas traducciones, entre ellas *Don Perlimplín gibt sich im Garten der Liebe zur Belisa hin* (2005) por Thomas Brovot y Susane Lange (Heinsch 2012, 359). El ya citado Fortner (1907-1987) fue muy amigo de Beck y usó con gusto sus versiones: «durch Beck wurde Lorcas Werk für mich originale deutsche Dichtung, die ich in den inneren Ryhtmus meiner Musik übersetzen könnte» (Ritter 1997, 47).

Walsdorf 2003, 16), así como «Klangfarbenmelodie» o melodía de timbres, (Raposo 2009, 42).

A decir de la crítica, la ligereza rítmica derivada de la nivelación de los acentos métricos se ensambló a la perfección con la escenografía y la gestualidad de la danza (Steiert 1987; Heuermann 2001, 221). La puesta en escena de Jean Pierre Ponnelle (1932-1988) al parecer tuvo el acierto de recordar a Dalí y de Chirico.[11]

En la pieza lorquiana, escrita en prosa, tres poemas equidistantes «sostienen como construcción arquitectónica el peso de la obra» (Ucelay en García Lorca 1996, 212). Nos detendremos en el tratamiento de cada uno de ellos por parte de Nono y Maderna, ya que también funcionan como pilares en sus respectivos tratamientos musicales.

En *Der rote Mantel* las partes vocales se ajustan precisamente a estos tres poemas, de manera que tienen una importancia especial. Su fuerza expresiva, en contrapunto con las danzas y apoyada en el juego de coros y solistas, consiste en concentrarse en la idea del *Liebestod* (que ya estaba en García Lorca). Por su fuerza expresiva, los solos embutidos en el coro crean una atmósfera irreal.

Entre todos destaca la canción de Belisa. Nono deja a un lado la vía de lo grotesco y se concentra en la sensualidad de Belisa, un nombre que en la tradición teatral española se ha relacionado con *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega, cuya belleza compite con la aurora (Trambaioli 2009, 200). En el texto lorquiano el poema es ya un canto:

> «Una voz – (*Dentro, cantando*)»:
> Amor, amor. | Entre mis muslos cerrados | nada como un pez el sol. | Agua tibia entre los juncos, | amor. | ¡Gallo, que se va la noche! | ¡Que no se vaya, no! (García Lorca 1996, 255)

Para *Der rote Mantel* Nono trabajó sobre la traducción amplificada de Beck, con ligeras modificaciones. En el Archivio Fondazione Luigi Nono hay un libreto con anotaciones manuscritas del músico, donde señala: «Auf der Balkon erscheint Belisa LIED BELISA». Al mismo tiempo que se asoma Belisa, Marcolfa lleva a don Perlimplín a la ventana para que la aceche: «Marcolfa zieht Perlimplín zum Fenster, von wo aus er Belisa sehen kann verzucht lausch an dem Gesang» (Nono 1954):

> Die Liebe | die Liebe | Zwischen geschlossenen Schenkeln | meinen geschlossenen Schenkeln | schwimmt, schwimmt, schwimmt die Sonne | der Fisch | zwischen den Binsen ein laues lauliches Wasser | die

**11** Sin sospechar la familiaridad de esos nombres para García Lorca, como vio Bou 1998, 84.

> Liebe | Hahn | schon vergeht ja die Nacht! | nein, lass die Nacht noch nicht gehen![12]

En cierto modo, los melismas casi animales de la voz de soprano y el seco «Sprechgesang»[13] del coro a partir de «Hahn» contrarrestan esta amplificación devolviéndole la intensidad del original.

Mientras se oye el lamento trágico de don Perlimplín que cierra el acto segundo, según la anotación manuscrita de Nono, don Perlimplín va de puerta en puerta, comprende su situación y se pone el velo de novia en la cornamenta, mientras a sus pies van cayendo uno a uno los pájaros negros[14] y se mece lentamente («Perlimplín geht von Tür zu Tür versteht seine Situation legt dem Brautschleier Belisas und sein Geweih LIED PERLIMPLIN schwarze Papiervögeln fallen einzeln vor seine Füsse er wiegt sich langsam hin un her» (Nono 1954).

El segundo poema:

> Amor, amor, | que estoy herido. | Herido de amor huido, | herido,/muerto de amor. | Decid a todos que ha sido | el ruiseñor. | Bisturí de cuatro filos, | garganta rota y olvido. | Cógeme la mano, amor, | que vengo muy mal herido, | herido de amor huido. | ¡herido! | ¡Muerto de amor! (García Lorca 1996, 272)

queda de este modo:

> Die Liebe | die Liebe | verwundet ist die Liebe | verletzt von flüchtiger Liebe | verletzt vor Liebe | und tot vor Liebe | alle sagt | die Nachtigall habe es ihr angetan | die Nachtigall | die Nachtigall | nimm an die Hand mich Liebe | ich komm mit Todeswunden | verletz von flüchter Liebe | und tot vor Liebe.[15]

**12** En la traducción al italiano (puede verse en el sitio Internet de la Fondazione Archivio Luigi Nono, `http://www.luiginono.it/opere/der-rote-mantel/#tab-id-4`) sacada del programa de mano del teatro La Fenice con motivo de la representación del 16 de mayo de 1976 queda como sigue: «L'amore | l'amore | fra cosce chiuse | le mie cosce chiuse | nuota, nuota, nuota il sole | il pesce fra i giunchi un'acqua tiepida, mite | l'amore | Gallo | già non muore ormai lentamente la notte. | No, fa che la notte ancor via non fugga!».

**13** «Di contro al naturalismo dell'uso del parlato ritmico, schematizzato sull'accentuazione quantitativa – che fu il *busillis* dei compositori neoclassici più o meno salmodianti – Schönberg inventò lo *Sprechgesang*» (Nono 2001, 1: 64).

**14** En el original lorquiano, la acotación última del Cuadro Primero indica: «(*Sigue sonando el piano. Por el balcón pasa una bandada de pájaros de papel negro*)» (García Lorca 1996, 259).

**15** Y en la citada traducción: «L'amore | l'amore | ferito è l'amore | straziato da un amore che fugge | ferito d'amore | e morto d'amore | a tutti dice | che l'usignolo ne è la cagione | l'usignolo | l'usignolo | rendimi per mano amore | io vengo con ferite mortali | straziato da un amore che fugge | e morte d'amore».

También aquí se añade el artículo determinado («die Liebe») que no está en Beck, (aunque sí es suyo el cambio de objeto: es el amor el que queda herido) y barítono y coro empiezan y terminan con esa proclamación del amor.

Por último, el texto de la Serenata:

> *(Empieza a sonar una dulce serenata. Don Perlimplín se esconde detrás de unos rosales)*
>
> Voces. – || Por las orillas del río | se está la noche mojando. | Y en los pechos de Belisa/se mueren de amor los ramos./Voces. – Se mueren de amor los ramos. || Perlimplín. – ¡Se mueren de amor los ramos!. | Voces. – La noche canta desnuda/sobre los puentes de marzo. | Belisa lava su cuerpo/con agua salobre y nardos./Perlimplín. – ¡Se mueren de amor los ramos! | Voces. – La noche de anís y plata | relumbra por los tejados. | Plata de arroyos y espejos | y anís de tus muslos blancos. | Perlimplín. – ¡Se mueren de amor los ramos! (García Lorca 1986, 2: 490)

El episodio va acompañado de una preparación cuidadosa. Según la anotación de Nono en *Der rote Mantel*, Perlimplín despliega una gran capa roja, se la prueba, se la pone y se pasea por delante de la ventana de Belisa, Belisa se asoma pero emocionadísima no lo reconoce, le tira una flor, él la recoge y se esconde tras los árboles, Belisa se va también («Perlimplin breitet einen grossen roten Mantel aus – probiert ihn an, legt um, und geht am Fenster der Belisa vorbei – Belisa erscheint im Fenster – erkennt den Kavalier nicht sie ist entflammt sie wirft ihm eine Blume zu – er hebt sich auf und versteckt sich hinter Bäumen auch Belisa weg Lied III»):

> An Ufersäumen des Flusses netzt sich die Nacht | an Belisas Brüsten sterben vor Liebe die Zweige | die Nacht sinkt nackt | sie sinkt nackend über den Brücken des März | Silber der Bäche und Spiegel | Anis | deiner weissesten Schenkel | die Liebe | zwischen geschlossenen Schenkeln | meinen geschlossenen Schenkeln/schwimmt, schwimmt, schwimmt die Sonne | der Fisch | zwischen den Binsen ein laues lauliches Wasser | die Liebe[16]

A la altura de la palabra «Nacht», anota Nono: «Belisa erscheint im Garten an den Tür des Hauses) sie tanzt ihre erste leidenschaftliche Erwartung der Liebe»; Belisa aparece en el jardín (a la puerta de la casa) y baila su

**16** En la traducción citada: «Sul margine della riva del fiume | sparge il suo umido seme la notte | sui seni di Belisa | muoiono d'amore i ramoscelli | la notte cala nuda | senza velami scende sui ponti di marzo | argento dei ruscelli e specchio | Anis | delle tue bianchissime cosce | l'amore | fra cosce chiuse | nuota, nuota, nuota il sole | il pesce | fra i giunchi un'acqua tiepida, | mite l'amore».

primera espera apasionada del amor. Coro masculino y coro femenino alternan como reproduciendo las «voces» del original.

En la última intervención vocal se repite la canción de Belisa, empezando ahora por el coro, al que sigue la voz de soprano sola, la superposición del coro masculino y la del coro femenino, repitiendo cada vez la misma palabra que se oye por primera vez en la obra, «die Liebe», el amor, hasta tal punto que funciona como sinécdoque de toda la obra.

El estreno levantó reacciones encendidas y cierto escándalopor las resonancias eróticas, excesivas para los tiempos de Adenauer. En Italia y en 1963 Gian Francesco Malipiero, quien según Massimo Mila «fece di Venezia una patria della musica novella» (Mila, Nono 2010, 326), polemizó con Nono y con los artistas de izquierdas por la idea de insertar en el teatro musical una situación revolucionaria y así transformarlo en teatro de vanguardia. En un momento dado escribe: «García Lorca fu un poeta e lo sarebbe stato anche senza il titolo di vittima della revoluzione spagnola. Perché tanti oggi lo musicano?» (73). La observación va un poco más allá de lo anecdótico porque, habiendo tenido una relación estrecha con Manuel de Falla (Malipiero 1983), pasa por alto o no conoce la de este con Federico,[17] tan estrecha como para haber proyectado un libreto de ópera con el material del *Don Perlimplín* y música de Falla (García Lorca 1980, 320). Probablemente tampoco los discípulos venecianos supieran de esta proximidad de Federico García Lorca con la vanguardia de su tiempo, aunque lo incorporaron a sus propios esfuerzos de vanguardia, prolongando el proceso. En todo caso, su García Lorca era bastante más que un mártir de la revolución española usado como pretexto.

## 3 El triunfo de la imaginación

A propósito del experimento radiofónico de Bruno Maderna, el historiador de la música Paul Griffiths recuerda que en la Europa de la posguerra fueron las autoridades radiofónicas las que sostuvieron a los compositores nuevos, mientras en América los ambientes favorables fueron universidades y conservatorios (2014, pos. 2769). La obra de Maderna fue desde el principio una ópera radiofónica y esa reducción a la tecnología de lo aural es básica. Se realizó en 1960 en el Estudio de Fonología de la RAI en Milán, que Maderna compartía con Luciano Berio – y acabó haciendo famoso Umberto Eco. ¿Por qué *Perlimplín*? Porque se acomodaba a su música, dijo en algún momento. Igual que en el caso de Nono, García Lorca le interesa menos como víctima y soporte emblemático de un programa

**17** Orringer ha recorrido esta relación. En el caso de nuestra obra establece ciertas analogías con el «Vivace» del *Concerto* para clavicémbalo y seis instrumentos (2014, 224-5).

antifascista que como artista, desde luego comprometido, pero con la suficiente autonomía relativa.

Basándose en una frase del Cuadro Cuarto de la obra (cuando Belisa admite que quiere al joven de la capa roja, don Perlimplín advierte: «ese es mi triunfo. – Belisa: ¿Qué triunfo? – Perlimplín: El triunfo de mi imaginación», García Lorca 1996, 285), Maderna adobó el título con una resonancia como de Monteverdi: *Don Perlimplin ovvero il trionfo dell'amore e dell'immaginazione*. En la partitura agregó «Ballata amorosa di Federico García Lorca» (Mila 1999, 41). Siguiendo de cerca la traducción de Vittorio Bodini, *L'amore di don Perlimplino con Belisa nel suo giardino*, (García Lorca 1968, 190-210), Maderna circuló entre los extremos de lo lírico y lo grotesco para abarcarlos ambos y sobre todo para transformar una obra eminentemente visual (Bou 1998, 77-94) en una experiencia auditiva.

Se ha dicho (Noller 2005) que radicalizó las alusiones musicales de García Lorca. Curiosamente, el tratamiento de las voces entendidas como instrumentos, con su especificidad rítmica, ya fue abordada por su hermano Francisco García Lorca: «A poco que los actores acentúen, siquiera sea levemente, la intención rítmica y la tonal, se convierte el lenguaje en un diálogo entre instrumentos musicales». Recuerda incluso un momento de la *Tragicomedia de don Cristóbal* donde uno de los muñecos, Cansa-almas, comienza una frase que termina un flautín: «Cansa-almas. – ¿No te pare? ¿No te pare? (El flautín termina la frase)» (García Lorca 1980, 316).

A juicio de Massimo Mila el resultado del trabajo de Maderna es una «commedia con musica», ya que en general los personajes no cantan; para Giordano Ferrari (2007) es una «opéra radiophonique». En todo caso exploró las posibilidades y las técnicas de la mezcla y montaje de sonidos.

En la Introducción de la partitura se anotan los instrumentos, que se usarán con cierta libertad aleatoria. Por un lado la presencia de arpa, piano, bandurria, guitarra eléctrica, marimba, vibráfono, dos violines, viola, chelo y dos contrabajos sirve para crear un efecto de *trompe l'oreille*, dando a entender que es música electrónica lo que en realidad deriva también de un uso muy astuto de la percusión de timbales, platillos suspendidos, cinco gongs, tres bongós, un gong pequeño japonés, un sistro japonés, claves cubanas, campanas tubulares, marimba y vibráfono. Los instrumentos de viento, además de la flauta y los saxofones son clarinete, fagot, corno, trompa y trombones. Y desde luego la electrónica, que interviene para montar y combinar instrumentos, así como para jugar con palabra y música (Mila 1999, 43).

La innovación central de la pieza consiste en que la voz de don Perlimplín es interpretada por una flauta (fue la flauta excepcional del insustituible amigo Severino Gazzelloni); en un plano menos relevante, la de la madre de Belisa es traducida por un cuarteto de saxos.

A diferencia de Nono, que en lo vocal se ceñía a los tres poemas fundamentales, Maderna sigue el recorrido convencional de la obra, sólo

que para que el oído sustituya al ojo amplía el papel de la criada Marcolfa y le atribuye parte una parte del papel de don Perlimplín además de introducir un «Speaker» que completa la información.[18]

Así, el «Speaker» explica la situación inicial y presenta a Marcolfa en una Introducción donde oimos la flauta y un despliegue instrumental.

Sigue un Prólogo, correspondiente al Cuadro Primero del original, en cual Marcolfa habla con la flauta, que frasea la sorpresa, la timidez, la ingenuidad: «((Si?). Marcolfa: Sì. – Perlimplin: (Perché sì?). Marcolfa: Perché sì. Perlimplin: (E se ti dicessi di no?). Marcolfa (*aspra*): No?. Perlimplin: (No.)» (Noller 2005) y le pregunta si oye a Belisa. La canción de Belisa consiste únicamente en la repetición de la palabra «amore», entonada sensualmente a ritmo de rag (Mila 1999, 44); acompañada por un conjunto con los colores instrumentales del jazz, se repite tarareada. A juicio de Ferrari (2007, 171) la supresión del poema fue una concesión a la censura de la RAI. En todo caso, la ebriedad sensual de esa voz contrasta con el diálogo sostenido por Marcolfa con la madre de Belisa, es decir, con los cuatro saxos que también en clave de jazz bordean la caricatura musical y nos instalan en el registro de la aleluya.

El «Quadro Primo» corresponde al Cuadro Segundo del original. En la primera parte el Speaker dice la acotación inicial, correspondiente a la noche de bodas. Mientras Belisa habla con don Perlimplín, quien proclama su amor a través de la flauta, se oyen cinco silbidos; vuelven a oírse tras un largo párrafo musical que da paso al «Intermezzo» de los dos «Folletti», que en la versión de Mario Ceccanti se presenta con las voces modificadas electrónicamente. Es un momento de gran importancia, pues en el original trata sobre el ver y no ver, sobre el cubrir y desvelar, sobre lo que el público debe conocer. («2° Folletto: – Che te ne sembra? È divertente coprire le mancanze altrui. 1° Folletto: Già. Perché poi il pubblico si incarichi di scoprirle») y aquí se traspone al ámbito sonoro. Sigue siendo una crítica a la pudibunda radio italiana de los años sesenta y a la moral convencional (Ferrari 2007, 174).

Este «Quadro Primo» se completa con el lamento de amor de don Perlimplín («Amore, amore che è ferito. | Ferito d'amor fuggito; | ferito, morto d'amore. | Ditelo a tutti che è stato l'usignolo. | Bisturi a quattro tagli, | gola forata e oblio. | Amore, amore che è ferito. | Ferito d'amor fuggito; | ferito, morto d'amore!») que en la citada versión de Ceccanti es recitado dos veces, por una Narradora (aquí el Speaker es femenino) y por

18 En el montaje de *La casa de Bernarda Alba* dirigida por Pepa Gamboa (2009) se llevó a cabo un procedimiento análogo con los personajes, nueve mujeres gitanas analfabetas del asentamiento chabolista de El Vacie (Sevilla). Dueñas de sus cuerpos e incapaces de memorizar textos, Pepa Gamboa inventó que el personaje de la Poncia, interpretado por una actriz profesional, funcionara como narradora de toda la función, volviéndola comprensible. El montaje tuvo un éxito tan extraordinario como merecido.

una voz masculina, en dos registros de ritmo y velocidad diferentes, unidos por un dramatismo puesto al servicio de la claridad. Desde el punto de vista instrumental, el poema se prolonga en un primer Blues de don Perlimplín.

En el «Quadro Secondo», que corresponde al Cuadro Tercero del original, Belisa habla del joxven «cavaliere rosso» con Marcolfa, que asume parte de las réplicas de don Perlimplín y comenta la carta apasionada que le ha enviado a Belisa («No, non è la tua anima che io voglio, Belisa, ma il tuo bianco e morbido corpo tremante!»). Al final se repite un acorde ominoso que sugiere el cambio de registro respecto de lo que ha de venir.

En el «Quadro Terzo», que ya corresponde al Cuadro Cuarto del original, el Speaker y Marcolfa se alternan para narrar la trágica decisión de don Perlimplín: «Speaker. – Don Perlimplin non ha più onore e vuole divertirsi! Stanotte verrà il nuovo amante della Signora Belisa. Che altro resta a Don Perlimplin se non cantare, cantare, cantare...». En este punto se inserta la serenata que cantan Belisa y otras voces:

> Sulle rive del fiume | la notte si sta bagnando. | Nel petto di Belisa | d'amore muoiono i rami. | Ignuda canta la notte | sopra i ponti di marzo. | Belisa lava il suo corpo | coi nardi e con acqua pura. | La notte d'anice, d'argento | va rifulgendo sui tetti. | Argento di rivi, di specchi. | Anice delle tue cosce bianche. | D'amore muoiono i rami.

Ahora se oyen todos los versos en música, ya que el poema se resuelve como un delicado madrigal dodecafónico a tres voces en canon, que en realidad son la misma voz de soprano, sincronizada en el citado Estudio de Fonologia de Milán (Mila 1999, 43).

Al principio del solemne «Quadro Quarto» el Speaker proclama: «Questo è il trionfo di Don Perlimplin! Il trionfo della sua immaginazione».Y acto seguido, parafraseando el texto lorquiano: «Eccolo!... viene... viene... Ahimé, ferito, rosso di sangue!... rosso d'amore e di sangue!... Morto... d'Amor ferito!». Se empieza a oir el sonido de cuatro fúnebres campanas, que durará hasta el final, siguiendo en esto exactamente el original lorquiano.

No sabemos exactamente por qué escogieron esta obra, aparentemente menor dentro del canon lorquiano. Quizá, junto al poeta gitano y al poeta surreal, el poeta erótico fue también considerado digno de su experimentación vanguardista, como puede verse en el tratamiento de los tres poemas citados. Por otro lado fueron también sensibles a una pieza que estaba abierta a la música desde su concepción. El resultado son dos obras que como en la que las inspiró ocupan un lugar menor en cuanto a las ambiciones genéricas, pero no en la originalidad y la emoción. En la cadena de las adaptaciones y los trasvases intermediales, este trío de obras ejemplifica lo mejor de la posteridad de un poeta.

## Bibliografía general

Benjamin, Walter (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità técnica*. Torino: Einaudi.

Bou, Enric (1998). «Rostros de un rostro: aspectos visuales de *Don Perlimplín*». *Federico García Lorca, clásico moderno*. Granada: Diputación, 77-94.

Canetti, Elias (1985). *El juego de ojos. Historia de mi vida 1931-1937*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Muchnik.

Dahlhaus, Carl (2004). *Essais sur la Nouvelle Musique*. Trad. par Hans Hildebrand. Ginebra: Contrechamps.

Delgado, María M. (2008). *Federico García Lorca*. Londres y Nueva York: Routledge.

Ferrari, Giordano (2007). «*Don Perlimplin*,le triomphe des imaginaires». Mathou, Geneviève; Feneyrou, Laurent, *A Bruno Maderna*, vol. 1. Paris: Basalte.

Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus. Catalogo. URL `http://www.luiginono.it/` (2016-03-22).

García Lorca, Federico (1947). *Poesie: con testo a fronte*. Trad. di Carlo Bo. Parma: Guanda.

García Lorca, Federico (1952). *Teatro*. Trad. di Vittorio Bodini. Torino: Einaudi.

García Lorca, Federico (1954). *Die dramatischen Dichtungen*. Übersetzung von Enrique Beck. Wiesbaden: Insel.

García Lorca, Federico (1968). *Teatro*. Trad. di Vittorio Bodini. Torino: Einaudi.

García Lorca, Federico (1986). *Obras completas*, vol. 2, *Teatro*. Ed. de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar.

García Lorca, Federico (1989). *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Ed. de Andrés Soria Olmedo. Madrid: Aguilar.

García Lorca, Federico (1996). *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Ed. de Margarita Ucelay. Madrid: Cátedra.

García Lorca, Federico (1997). *Obras completas*, vol. 2, *Teatro*. Ed. de Miguel García Posada. Barcelona: Círculo de Lectores.

García Lorca, Francisco (1980). *Federico y su mundo*. Ed. y prólogo de Mario Hernández. Madrid: Alianza

Griffiths, Paul (2014). *La musica del novecento*. Ed. elettronica. Torino: Einaudi.

Heuermann, Michel (2001). *Tatjana Gsovsky und das 'Dramatische Ballett'. Der 'Berliner Stil'zwischen Der Idiot und Tristan* [Dissertation]. Bremen – Münster.

Heinsch, Bárbara (2012). «La cara cambiante de Federico García Lorca en los países e habla alemana (1998-2008)». Silvestri, Laura; Frattale,

Loretta; Lefevère, Matteo, *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, 356-66.
Iddon, Martin (2013). *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press.
Kagel, Mauricio (2011). *Palimpsestos*. Buenos Aires: Caja Negra.
Kater, Carlos (2001). *Eunice Katunda, musicista brasileira*. São Paulo: Annablume Editora.
Malipiero, Gian Francesco (1983). *Manuel de Falla: evocación y correspondencia*. Granada: Universidad.
Mayhew, Jonathan (2009). *Apocryphal Lorca. Translation, Parody, Kitsch*. Chicago: The University of Chicago Press.
Mila, Massimo (1999). *Maderna musicista europeo*. Torino: Einaudi.
Mila, Massimo; Nono, Luigi (2010). *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*. A cura di Angela Ida de Benedictis e Veniero Rizzardi. Milano: Il Saggiatore.
Neruda, Pablo (1999). *Obras completas I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento» 1923-1954*. Ed. de Hernán Loyola con el asesoramiento de Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.
Noller, Joachim (1993). «Il giovane Nono: i suggerimenti di Malipiero, Maderna, Scherchen». *Con Luigi Nono. Ricordi*. Venezia: La Biennale di Venezia, 58-61.
Noller, Joachim (2005). Nota del disco *Don Perlimplin. Seretata per un satellite*. Conductor Mario Ceccanti. Contemporartensemble, Arts Music. B0007N8IA.
Nono, Luigi (1954). *Der rote Mantel*. In Anlehnung an *In seinem Garten liebt don Perlimplin Belisa*, Hermann Scherchen: Zurich. Signatura 10.01.01/01-07.
Nono, Luigi (2001). *Scritti e colloqui*. 2 voll. A cura di Angela Ida de Benedictis e Veniero Rizzardi. Lucca: Ricordi; Lim.
Nono, Luigi (2004). *Composizione per orchestra n. 1 / Der rote Mantel*. [CD-Rom]. Wergo, WER 66672.
Orringer, Nelson R. (2014). *Lorca in Tune with Falla. Literary and Musical Interludes*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
Pittarello, Elide (a cura di) (2013). *García Lorca, Federico: Nozze di sangue*. Con testo a fronte. Venezia: Marsilio.
Raposo Martín, Juan José (2009). *Luigi Nono. Epitafios lorquianos. Estudio musicológico y analítico*. La Palma del Condado: Hergué.
Ritter, Brigitta (1997). «Die Opern *Bluthochzeit* und *in seinem Garten liebt don Perlimplín Belisa* von Wolfgang Fortner». Rudin, Ernst (Hrsg.), *Übersetzung und Rezeption García Lorcas herausgegeben im deutschen Sprachraum*. Kassel: Reichenberger.
Robert, Jörg (2014). *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Romito, Maurizio (1993). «Nono e Maderna: la scuola veneziana degli anni 50» *Con Luigi Nono. Ricordi*. Venezia: La Biennale di Venezia, 196-99.

Rudin, Ernst (2000). *Der Dichter und sein Henker? Lorcas Lyrik und Theater in deutscher Übersetzung, 1938-1998*. Kassel: Reichenberger.

Rudin, Ernst; Bühlmann, Sibylle (1993). *Enrique Beck. Ein Leben für García Lorca. Exil in Spanien und der Schweiz*. Zürich: Pendo.

Steiert, Thomas (1987). «Der rote Mantel». Dahlhaus, Carl; Sieghart Döhring (Hrsgg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Ope rette – Musical – Ballett*, Bd. 2. München: Piper, 603.

Tinnell, Roger D. (1998). *Federico García Lorca y la música. Catálogo y Discografía Anotados*. 2a ed. Madrid: Fundación March; Fundación Federico García Lorca.

Trambaioli, Marcella (2009). «*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca: un homenaje a Lope de Vega». *Theatralia*, 11, 197-209.

Walsdorf, Hanna (2003). *Das Ballett „Der rote Mantel" von Tatjana Gsovsky: Lyrisch-groteskes Spiel zwischen Beifall und Protest*. München: Grin Verlag.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# La ritualización del tiempo en *La Morte Rouge*

Iacopo Russo
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** *La Morte Rouge* is an attempt that derives from the subject-author and from his own experience, as every kind of essayistic exercise. If the object of research is reality, the director's memory is the medium through which his look analyzes. Here memory is considered as a field that is able to evoke the consciousness of world and life. According to Erice, the ritualization of time and space represents the essence of the creative process of a reflexive discourse through the work on images and sounds. Hence, to ritualize means thinking through memory to search for a true comprehension of the past and consequently of the present.

**Keywords** Reality. Memory. Image. Time.

El objeto del presente artículo es la obra *La Morte Rouge* del director Víctor Erice. Se trata de un mediometraje que forma parte de la exposición titulada *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, una muestra exhibida en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y en La Casa Encendida de Madrid a lo largo del año 2006, año de su realización. La obra ha sido creada expresamente para la exposición, es decir para el proyecto que ve una correspondencia entre los dos cineastas hecha por cartas audiovisuales (o cortos), fotografías, vídeos, etc.

Procediendo por grados, me parece útil empezar por el contexto en que se enmarca la realización de la película y, en particular, por las palabras del mismo Erice que acompañan la visión de *La Morte Rouge* en la muestra. Es un texto escrito – definido como un «prólogo-pórtico» por Begoña González Cuesta (2006, 194) – donde el director hace una reflexión sobre la poética relativa a su creación audiovisual. A continuación, reproduzco íntegramente el texto:

> *La Morte Rouge* es un intento de relatar algunos pormenores de la experiencia cinematográfica de un niño. Dados los condicionamientos propios del medio donde se va a dar a conocer públicamente, y en la medida que se sitúa fuera de los márgenes convencionales de la ficción, dicho intento posee, dentro de su brevedad, un carácter inevitable de esbozo; está más o menos condenado, por su propia naturaleza, a fracasar en la recuperación documental de los hechos. Y está bien que

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-3**
Submission 2016-08-25 | Acceptance 2017-01-23
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

> así sea. Porque aquí se trataría de otra cosa distinta al registro de los sucesos, esa pulsión tan moderna que convierte, mediante el uso y el abuso de las nuevas tecnologías, la experiencia humana en archivo. Se trataría más bien, de hacer de este fracaso primordial algo evocador, capaz de desvelar lo que puede haber detrás de esos agujeros que la acción del tiempo va abriendo tanto en la memoria personal como en las actas de la Historia. En definitiva, poner en evidencia la otra cara de aquello que se nos vende como realidad; o lo que es igual, mostrar la otra escena. Como dijo el Inspector de Almas, Sigmund Freud, nada se olvida del todo. Y sólo desde esa forma de recuerdo se puede dar luz nuevamente a lo pasado. De ahí el debate, y la contradicción contenidas en el texto, aquél que encarna la voz del narrador en *La Morte Rouge*, que se ciñe a las imágenes o las sobrevuela, según los momentos, fluctuando entre la primera y la tercera persona. Inevitable vaivén que en este trance da cuenta de la inconsistencia del sujeto. Porque, ¿quién es el que recuerda? (González Cuesta 2006, 194)

Ya en las primeras líneas encontramos una sintética definición de la película. Erice la sitúa en un terreno diferente de la ficción, definiéndola como un esbozo, un intento, es decir una realización no cerrada. Es el primer carácter de la obra que coincide con una de las características propias de la escritura ensayística. Según el autor, se trata de una tentativa que se mueve en las fronteras entre ficción y no ficción, en que la recuperación documental de los hechos – por ejemplo las fotos del niño Erice y las imágenes de archivo del Casino Gran Kursaal – no sirve para testimoniar un tiempo pasado sino para construir una reflexión. Es una forma de concebir la creación fílmica y el trabajo del cineasta que se inicia con la reproducción de la realidad para desvelar 'la otra escena', es decir un nuevo conocimiento de la realidad.

En consideración de la teorías entorno al *cine-ensayo*, podemos afirmar que se trata de una de las formas que confluyen en el *documental* y que, sobre todo a nivel formal, pone sus raíces en el territorio de frontera entre este y la ficción. Según las contribuciones que forman parte de la publicación *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (2007) – por supuesto, la tentativa más recién de teorizar esta práctica dentro de unos límites reconocibles – se trata de una forma híbrida que puede adoptar rasgos del cine experimental, del *found footage* (montaje de material de archivo), del carácter lírico o autobiográfico de las vanguardias, etcétera. Esta condición permite definir esta práctica como verdadero laboratorio en que el director puede actuar en completa libertad y investigar la realidad a través de los métodos expresivos propios del cine.

En la obra elegida, si el objeto de la investigación es la realidad, el medio a través del cual la mirada del cineasta investiga es su propia memoria que aquí se concibe «como algo vivo y orgánico que se alcanza desde el

presente» (González Cuesta 2006, 200). Es una concepción de la memoria que define la experiencia pasada como un territorio capaz de evocar un conocimiento del mundo y de la vida. Pero, en el trabajo del cineasta lo crucial no es sólo el material que se utiliza – la realidad presente y la memoria personal – sino cómo se trabaja con este material. Para entender qué significa trabajar sobre las imágenes para llegar a un conocimiento, resulta útil un artículo de Víctor Erice (publicado en mayo de 2005 en *El País*) sobre la película *El cielo gira* de Mercedes Álvarez; el cineasta vasco se sirve de la obra para afirmar que la esencia del proceso de creación de un discurso reflexivo mediante el trabajo sobre imágenes y sonidos es, en resumidas cuentas, la ritualización del tiempo y del espacio. En *La Morte Rouge* esta ritualización significa reflexionar a través de la memoria para buscar el significado auténtico del pasado y, por consiguiente, del presente.

De cualquier manera, en su entera producción, Víctor Erice se enfrenta con la posibilidad distintiva del cine de expresar el paso tiempo, de reflexionar sobre su fugacidad. Dejando de lado las diferentes formas fílmicas utilizadas – desde su primer largometraje de ficción, *El espíritu de la colmena* (1973), hasta esta última obra de carácter ensayístico – el tema del tiempo ha sido siempre central en su creación artística. Pero, ¿de qué tiempo estamos hablando? Es ante todo el tiempo presente de la realidad filmada por la cámara de cine, el tiempo del rodaje, el tiempo del pasado del cual están hechos los recuerdos del mismo director; es el tiempo de la transitoriedad de las cosas de la vida y de la vida misma y el tiempo de la permanencia – como expresa la voz de Erice al principio de la obra: «El mar. Se diría que sólo el mar permanece. El resto es distinto o se ha borrado con el tiempo, como las huellas de unos pasos en la arena».

Por tanto lo que me interesa es considerar la dimensión temporal de la obra y este significa inevitablemente considerar el *montaje* como operación que produce tiempo. Procediendo por grados, encontramos la figura del filósofo francés Gilles Deleuze que en su ontología de la imagen cinematográfica recupera la tesis de Henri Bergson sobre el movimiento – cualidad de la imagen fílmica que la diferencia de las otras imágenes – para darnos una definición de *imagen-movimiento*, es decir «una *sezione mobile* della durata» (Deleuze 1984, 24). Esta definición sintética pone las bases para otro concepto central, la *duración*. El autor nos dice: «L'immagine-movimento è necessariamente l'espressione di un tutto, forma in questo senso una rappresentazione indiretta del tempo» (262). El paso siguiente en su reflexión es la noción de *immagine-tempo* que, esencialmente, introduce una nueva dimensión temporal; no sólo un tiempo que pasa, que caracteriza la imagen-movimiento, sino un tiempo más complejo que tiene que ver con la percepción del espectador. Y esta representación indirecta del tiempo es el elemento básico de la operación del montaje que permite definir este último como la concatenación de las imágenes-movimiento y de sus relaciones. En este punto, lo que nos interesa

resaltar es la dimensión temporal – subrayada incluso por el director ruso Sergej M. Ejzenštejn en su tratado *Teoria generale del montaggio* (1985) – que caracteriza la construcción de la imagen del movimiento; es el tiempo de los varios encuadres y la duración de la imagen o secuencia total.

Volviendo a *La Morte Rouge*, hay un encuadre que ejemplifica el trabajo de Erice sobre la duración de la imagen. Se trata de una escena en que aparecen unas imágenes de archivo en movimiento que muestran las ciudades devastadas por los bombardeos de la guerra civil y que termina con la imagen de un recluso en un campo de exterminio. En esta última hay un ralentí aplicado al movimiento del hombre que se acerca a la cámara y que modifica nuestra percepción visual de la duración, logrando una representación de datos nuevos de la escena filmada – así como el cineasta Dziga Vertov quiso mostrar en su experimento en 1918, en el cual el está filmado al ralentí mientras hace un salto y en que su expresión facial representa esos datos nuevos (Montani 1993). Además, esta operación formal, en mi opinión, confirma la voluntad de Erice de resaltar no el carácter testimonial de las imágenes documentales, sino sus capacidad de contribuir a una reflexión y de estimular la participación activa del espectador. Con respecto a este recurso formal, encontramos otro ejemplo tanto en esta película como en otras obras fílmicas del director. En el primer caso se trata de la fotografía de un grupo de carteros de la época que antes es mostrada en su totalidad y después, con la cámara en zoom y con un movimiento de la izquierda, es recorrida para acercarnos a los rostros de los que la voz en *off* de Erice llama «agentes de muerte». Es una manera de trabajar sobre las imágenes aisladas y su duración que adquiere un sentido diferente en función de la posición que tiene en el relato y en la construcción audiovisual. La misma modificación del tiempo del encuadre está presente en *Lifeline* (2002) – un cortometraje que forma parte del proyecto y largometraje colectivo titulado *Ten Minutes Older: The Trumpet* (2002) – en que esta operación interesa nuevamente una fotografía de la época que representa el pasado de la familia que protagoniza la película. Se trata de una deformación del tiempo de la foto que, como teoriza Andrej Tarkovskij, confiere una expresión rítmica a ese tiempo, mediante la aplicación de un movimiento a una imagen fija. La contribución del cineasta ruso – que se ocupó ampliamente del concepto de 'tiempo' en el cine en un escrito titulado *Scolpire il tempo* (Tarkovskij 1988) – permite profundizar ulteriormente el tema elegido. Su reflexión empieza por el elemento básico del cine, la imagen: esta se define como observación de los acontecimientos de la vida que se desarrollan en el tiempo. El director, en este modo, afirma la función esencial del carácter temporal de la imagen fílmica, sin el cual esta no existiría: «L'immagine diventa autenticamente cinematografica alla condizione inderogabile che non solo essa viva nel tempo, ma che anche il tempo viva in essa, a cominciare dalla singola inquadratura» (Tarkovskij 1988, 64). Dentro de su descomposición del cine en sus elementos, él define

el ritmo como el carácter dominante de la imagen cinematográfica, que expresa el paso del tiempo en el interior del encuadre. Y, en el final de su reflexión, añade: «Il procedimento di articolazione, il montaggio, turba il fluire del tempo, lo interrompe, e contemporaneamente genera una nuova qualità di esso. La deformazione del tempo è un procedimento per dare ad esso espressione ritmica» (114). En la obra de Erice encontramos un ejemplo de este tipo de procedimiento fílmico en una escena en que, siempre con respecto a la realidad de la guerra civil, el narrador nos guía en una alternancia entre lo que pasaba tanto dentro como fuera de la sala, algo que condiciona inevitablemente la percepción de los espectadores tanto del cine como de las crudas imágenes de lo real: «Sólo que en este caso el miedo se desplegaba más allá de la pantalla, prolongando su eco en el ambiente de una sociedad devastada». Son fotografías que representan los vencedores (por ejemplo Franco y sus militares) y las víctimas (un campo de concentración) de la guerra civil española y del segundo conflicto mundial. Erice traza un hilo conductor que une las dos tipologías de imágenes desde el punto de vista del montaje visual, es decir deformar el tiempo para conferirle una expresión rítmica, así como Tarkovskij sugiere.

En consideración de la naturaleza audiovisual de la obra, la relación entra sonido e imagen resulta fundamental en su dimensión temporal. Con este respecto, el crítico e compositor Michel Chion, además de ocuparse de la producción de sentido que puede sobresalir del fraseo sonido/imagen, investiga el papel del sonido en la temporalidad de una construcción fílmica. En otras palabras, se interesa al ritmo y a la duración del sonido en consideración de su sincronismo o asincronismo con la banda visual. Además, el crítico francés plantea las modalidades de relación del sonido con la imagen: si el sonido se refiere a la fonte presente en la pantalla, se trata de sonido 'síncrono'; si, por el contrario, la fuente del sonido no pertenece a la imagen que miramos en ese momento preciso, es un sonido en *off*. Este último concepto se encuentra incluso en los escritos de Deleuze, donde coexisten dos funciones: por un lado, el sonido en *off* alarga el espacio visual de la imagen y por otro, sugiere otra capacidad, una capacidad reflexiva – «voce che evoca, che commenta, che sa, dotata di un'onnipotenza o di una forte potenza sulla successione delle immagini» (Deleuze 1989, 260). Este ulterior aporte tiene diferentes aplicaciones en la película elegida. La primera aplicación nos lleva al principio de *La Morte Rouge* donde el primer elemento es el sonido de las olas del mar y de las gaviotas; el sonido anticipa la aparición del título y subtítulo («Soliloquio») y nos introduce en un determinado espacio y en un tiempo preciso, el presente de la filmación de las imágenes que siguen. Es un sonido (o 'ruido') diegético, porque se refiere a la fuente visual que pertenece a la narración. Después de un movimiento de cámara que encuadra a una mujer caminando en la orilla y a algunos edificios modernos de una ciudad – donde sigue el sincronismo sonido/imagen – entran dos elementos sonoros extradiegéticos:

la voz en *off* del narrador y, casi al mismo tiempo, la música de un piano. La voz, ante todo, confiere ese «valor añadido» del que habla Chion a la imagen, es decir un aporte expresivo y informativo a lo que hemos visto antes y a lo que vemos dentro de poco. Es la imagen de unas huellas de zapatos en la arena, borradas por la acción de las olas; esta aparece con la primera nota musical del piano que, en un cierto modo, enfatiza su aparición. Como afirma Linda C. Ehrlich en su estudio sobre el sonido de la obra de Erice – *Erice's Songs: Nature As Music/Music As Nature* (2010) – la banda visual y el sonido extradiegético establecen ya un «potente diálogo» que pide inevitablemente la participación del espectador para su interpretación.

Es posible encontrar una segunda aplicación de las nociones teorizadas por Chion en la escena del cuarto en la noche, que ocupa la parte final de la película. La voz en *off* nos guía en la sucesión visual mientras de fondo, al menos en la primera mitad de la secuencia, oímos el repiqueteo de un reloj. Es un sonido que pertenece a esa banda sonora extradiegética con que el autor recrea la situación experimentada por sí mismo en ese preciso momento y lugar. Sin embargo, ambas componentes – imágenes y sonidos – en realidad, concurren a representar el paso del tiempo; por un lado, el sonido del reloj y por otro lado, la imagen de un despertador, antes, y la de un reloj en forma de payaso, después, que dentro de pocos segundos nos muestran un horario diferente. Este responde al intento de simbolizar el tiempo real experimentado por el niño.

Si en el primer caso presentado la banda sonora añade un ulterior valor expresivo a lo que se ve en la pantalla y en la segunda situación tanto el sonido como la banda visual concurren en representar el paso del tiempo en una acción más sincrónica, en el tercer ejemplo el sonido desempeña una función diferente. Se trata de la música diegética de un piano, titulada «Música callada» y compuesta por el compositor catalán Federico Mompou, cuya función permite trazar una analogía con la escena del comienzo de *La garra escarlata*, donde, como sugiere el narrador, las campanadas de la iglesia suspenden el paso del tiempo de la vida cotidiana, proyectándonos en la ficción.

La última referencia a la película y a su dimensión temporal permite acercarnos mayormente al tema que comentábamos al principio, es decir la ritualización del el tiempo y el espacio como esencia del proceso de creación de un discurso reflexivo mediante el trabajo sobre imágenes y sonidos. Estamos en la segunda y última parte de la escena del cuarto protagonizada por el niño. La voz dice: «Durante semanas, el niño vivió a fondo esta pesadilla» y de fondo, sigue la sucesión de imágenes de la secuencia anterior – la ventana, la sombra de un tranvía sobre sus visillos, el techo del cuarto, las manos que tocan la melodía de cada noche, nuevamente el techo – que termina con una analogía visual entre la mano que toca un acorde y la sucesiva sombra de la mano-garra asesina del cartero. En esta breve secuencia, se asiste a una construcción audiovisual fundamental para

la interpretación de la obra entera; ambas componentes (sonido e imagen) actúan para esa ritualización del tiempo y del espacio, es decir una forma de ensayar sobre su memoria personal y de trabajar sobre las imágenes que, según Erice, permite dotar de sentido la materia espacio-temporal.

En conclusión, podemos afirmar que el intento de Víctor Erice se aleja de lo que para muchos es la única vía del cine no ficcional, es decir la registración documental de la realidad mediante el utilizo de las imágenes como testimonios de un tiempo preciso. Por el contrario, le interesa construir una obra audiovisual, situada en la frontera entre documental y ficción, en que esta última está en la mirada que el cineasta proyecta sobre el mundo y en la inevitable introducción de un punto de vista. En el caso de *La Morte Rouge* se trata de la mirada que el Erice cineasta proyecta sobre el Erice niño, sobre su memoria personal para elaborar una reflexión; es una reflexión que, como es propio del ejercicio ensayístico, emerge de la subjetividad del autor, desde el yo, su pasado, su presente y su futuro. Por tanto, en el presente artículo he intentado resaltar la dimensión temporal que interesa diferentes aspectos de la construcción fílmica: entre estos, el tiempo de la imagen aislada, es decir su duración; el tiempo contenido en la imagen, es decir la referencia a un preciso momento del pasado o del presente; el aspecto temporal que interesa el concepto de ritmo, el que surge de la relación entre sonido e imagen, entre sonidos y entre imágenes; en fin, el tiempo suspendido de la ficción cinematográfica en relación con el tiempo (o duración) de la percepción de los espectadores.

## Bibliografía

Chion, Michael (2001). *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*. Torino: Lindau.

Chion, Michael (2007). *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica e poetica*. Torino: Lindau.

Deleuze, Gilles (1984). *L'immagine-movimento*. Milano: Ubulibri.

Deleuze, Gilles (1989). *L'immagine-tempo*. Milano: Ubulibri.

Ehrlich, Linda C.; Martínez García, Calia (2010). «Erice's Songs: Nature As Music/Music As Nature» [online]. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 51(2). URL `http://digitalcommons.wayne.edu/framework/vol51/iss2/2` (2017-05-25).

García Martínez, Alberto Naum (2006). «La imagen que piensa. Hacía una definición del ensayo audiovisual» [online]. *Comunicación y Sociedad*, 19(2), 75-105. URL `https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=61` (2017-05-25).

González Cuesta, Begoña (2006). «El cine como forma que piensa. *La Morte Rouge* de Víctor Erice» [online]. *Oppidum*, 2, 187-214. URL

http://oppidum.es/numeros/oppidum_02/pdfs/op02.08_gonzalez.pdf (2017-05-25).

Montani, Pietro (1993). *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*. Urbino: QuattroVenti.

Sánchez, Faustino (2011). «*La Morte Rouge*. Víctor Erice: aprendiendo a descubrir el mundo» [online]. *Shangrila. Derivas y Ficciones Aparte*, 14 de octubre. URL http://shangrilaedicionesblog.blogspot.it/2011/10/derivas-y-ficciones-la-morte-rouge.html (2017-05-25).

Tarkovskij, Andrej (1998). *Scolpire il tempo*. Milano: Ubulibri.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Antecedentes literarios en la 'niña mala' de Mario Vargas Llosa

Martin Eduardo García Calle
(Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska)

**Abstract** This article analyzes the literary antecedents and personality of *La niña mala* (2006) main character. In our opinion, the author takes three heroines of French Literature as a model for his character: Marguerite Gautier – a character who gives life to *The Lady of the Camellias* (1848) by Alexandre Dumas (son) – and Emma Bovary and Marie Arnoux – respectively protagonists of *Madame Bovary* (1857) and *L'éducation sentimental* (1869) by Gustave Flaubert. We will analyze the personality of the heroines and through examples we will highlight similarities with the character created by Mario Vargas Llosa.

**Sumario** 1 Travesuras de la niña mala. – 2 Marguerite Gautier, musa inspiradora. – 3 Emma Bovary, mujer fatal. – 4 Marie Arnaux, la dama inalcanzable. – 5 Conclusiones.

**Keywords** Intertextuality. Mario Vargas Llosa. Gustave Flaubert. Alexandre Dumas (son). Courtly love. Femme Fatale. Impossible Love.

> Es una chica libre que usa las armas que tiene para sobrevivir.
> Yo no la juzgo, proviene de una jungla que la ha endurecido
> (Mario Vargas Llosa)

Esta frase es del propio Mario Vargas Llosa en una entrevista concedida al diario *La Vanguardia* de Barcelona, para referirse a la personalidad de su principal personaje femenino en *Travesuras de la niña mala* (Ayén 2006).

La novela empieza con una dedicatoria: «A X, en memoria de los tiempos heroicos». ¿Quién será la persona anónima a la que le ha dedicado el libro? ¿Habrá sido alguna mujer de la que se enamoró el escritor en los primeros años de su época parisina? ¿Realmente hubo alguna musa 'real', al menos en parte, que le haya inspirado esta historia de amor? Antes de conocerse la relación con Isabel Preysler,[1] Juan José Armas Marcelo (2002) en su libro *Mario Vargas Llosa: el vicio de escribir* afirmaba que las mujeres más

1 Debido a la relación con Isabel Preysler (ex esposa del cantante Julio Iglesias y llamada por la farándula española como la 'reina de corazones'), Vargas Llosa aparece frecuentemente en la prensa 'rosa'. El también escritor peruano, Jaime Bayly, afirmó que Mario Vargas Llosa se ha convertido en lo que tanto ha criticado, en alusión al libro *La civilización del*

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-4**
Submission 2016-10-20 | Acceptance 2017-02-09
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

importantes en la vida de Mario Vargas Llosa fueron su primera esposa, su tía política Julia Urquidi[2] (1955-1964) y su prima Patricia Llosa[3] (1965-2015).

Respecto a la literatura en sí, la crítica ha detectado una evolución en los personajes femeninos de nuestro autor. Como ejemplos más representativos: la prostituta Pies Dorados que frecuenta el cadete Alberto en sus días de permiso, o la madre de Teresa que soporta a un marido alcohólico en *La ciudad y los perros* (1963); Bonifacia, llamada también La Selvática en *La casa verde* (1966) quien es golpeada y obligada a prostituirse por Lituma, o Lalita que es maltratada por Fushía; Olga, La Brasileña en *Pantaleón y las visitadoras* (1973) que también es una prostituta, o Pochita, la esposa del capitán Pantoja que culpa al clima de la selva el aumento de los deseos sexuales de su marido; Sebastiana, la sirvienta violada en *La guerra del fin del mundo* (1981) o la violación de Jurema a manos de Galileo Gall; Lucrecia, madrastra del niño Fonchito con quien mantiene relaciones sexuales en *Elogio a la madrastra* (1988) y la misma Lucrecia que es un símbolo erótico para su esposo en *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997). Todas ellas son personajes tratados generalmente como objetos sexuales, a menudo violadas y víctimas de la violencia y del machismo, sin un papel predominante que generalmente se reduce al sexo. Por el contrario, Urania Cabral es una mujer con estudios universitarios en los Estados Unidos y que supera el trauma de ser violada por el general Trujillo en *La fiesta del Chivo* (2000), Flora Tristán una feminista y activista social en *El paraíso en la otra esquina* (2003), y especialmente Otilia en *Travesuras de la niña mala* (2006). Además de ser personajes sexuales (el sexo es un elemento imprescindible en la dilatada trayectoria literaria del autor), dejan de ser marginales para tener una presencia más relevante, fundamental y de protagonistas en sus respectivas historias.[4]

Mario Vargas Llosa en más de una ocasión ha expresado su admiración por escritores a quien llama «maestros», especialmente Flaubert, entre

*espectáculo* (2012): en este ensayo nuestro autor afirma que vivimos en una sociedad banal en la que prima un periodismo poco serio, el chisme y la frivolidad.

**2** En su libro *Lo que Varguitas no dijo* (1983) describe las infidelidades del escritor con otras mujeres cuando vivían en París. Además, asegura que estando casados Mario la engañaba con su prima Patricia.

**3** La prensa peruana ha puesto el foco mediático en el reciente divorcio del ya ex matrimonio Vargas Llosa e incluso la prensa española. Por poner un ejemplo, Federico Jiménez Losantos afirmó: «el que a hierro mata a hierro muere» en clara alusión a la actual situación de Patricia Llosa. Para el periodista, Isabel Preysler ha actuado de la misma forma con la que actúo Patricia Llosa con Julia Urquidi (*Las mañana de Federico*, programa transmitido por EsRadio, el 11 de junio de 2015; `https://www.youtube.com/watch?v=0wbOpFqu688`, 2017-05-25).

**4** Stephen Henighan (2009) hace un estudio interesante y detallado sobre la evolución de los personajes femeninos en nuestro autor.

otros.[5] Además es conocida la predilección que tiene hacia determinadas obras literarias. Por tanto, el propósito de este trabajo es sugerir que esencialmente Vargas Llosa toma como modelo para la protagonista de *Travesuras de la niña mala* a las heroínas de tres clásicos de la literatura francesa decimonónica: Marguerite Gautier de *La Dame aux camélias*[6] (1824) de Alexandre Dumas hijo, Emma Bovary de *Madame Bovary*[7] (1856), y Marie Arnoux de *L'Éducation sentimentale*[8] (1869) de Gustave Flaubert.

## 1 Travesuras de la niña mala

*Travesuras de la niña mala* (2006) es considerada por la crítica académica y literaria como una obra menor que dista mucho de novelas notables como *La casa verde* (1966), *Conversación en la Catedral* (1969), *La guerra del fin del mundo* (1981), *La fiesta del chivo* (2000), o *El sueño del Celta* (2010). Personalmente pienso que va más allá de una simple ficción de amor. Este libro rompe con la temática tradicional en la prolífica obra narrativa del autor: deja de lado las técnicas narrativas de otras novelas y las reemplaza por un estilo narrativo sencillo, de tiempo lineal y cronológico. Del mismo modo, es un testimonio de los principales acontecimientos políticos, históricos y sociales del siglo pasado.

La recepción de esta novela ha tenido varias interpretaciones por parte de los académicos. Aparte de estar considerada como una novela sentimental, se puede leer como un libro cuyo tema alude a la vocación de escritor,[9] e incluso de tener rasgos del género picaresco.[10] Desde mi punto de vista, este libro también me hace reflexionar sobre la denuncia

5 En el discurso del Premio Nobel de Literatura (Vargas Llosa 2010), el autor cita a trece escritores que lo deslumbraron e influyeron en su obra narrativa. Él les llama «maestros»: Martorell, Cervantes, Dickens, Balzac, Tolstoi, Conrad, Thomas Mann, Sartre, Orwel, Camus, Malraux, Faulkner y Flaubert.

6 La característica más importante que comparten ambas heroínas es ser 'musas inspiradoras'.

7 En ambas protagonistas encontramos principalmente el mito de 'mujer fatal'.

8 Representan 'el amor inalcanzable' y comparten un trasfondo político e histórico.

9 En la última página de la novela, en boca de sus protagonistas el autor hace un guiño a su vocación de escritor: «– ¿Y por qué se te ha ocurrido eso? – Porque siempre has querido ser un escritor y no te atrevías. Ahora que te vas a quedar solito, puedes aprovechar, así no me extrañarás tanto. Por lo menos, confiesa que te he dado tema para una novela. ¿No, niño bueno?» (Vargas Llosa 2008, 418). Para más información consultar los trabajos de Snauwaert 2010, 2012.

10 En relación a la picaresca, algunos estudiosos proponen que hay una cierta evocación del género picaresco en nuestra novela, puesto que nuestra protagonista encarna varias características de los pícaros y pícaras en sus acciones. Cf. Pollarolo 2015.

social que nuestro literato ejerce al hablar de los prejuicios sociales, del racismo y de las grandes desigualdades económicas existentes en el Perú: «Claro que tenías razón, niña mala, de no querer volver al Perú, de odiar al país que te recordaba todo lo que habías aceptado, padecido y hecho para escapar de él» (Vargas Llosa 2008, 360).

El argumento es sencillo, *Travesuras de la niña mala* relata la relación amorosa de una pareja peruana que se conoció en Lima siendo unos adolescentes y que se fueron reencontrando a lo largo de cuatro décadas en distintas partes del mundo: París, Londres, Tokio y Madrid. Narra la vida de Ricardo Somocurcio – el álter ego del autor- y de Otilia –el verdadero nombre de la niña mala– descrita como una mujer egoísta, audaz, calculadora, ambiciosa y que tiene varias personalidades y por consiguiente varios nombres: Lily, Arlette, Madame Arnoux, Mrs. Richardson, Kuriko, y Madame Somorcucio.

La principal relación que establezco entre *Travesuras de la niña mala* y *La Dame aux camelias* es la de ser ambas, novelas con tintes románticos donde predominan los sentimientos y el amor de los protagonistas. Respecto a *Madame Bovary*, obra clásica del realismo francés del siglo XIX, la analogía se basa en que también *Travesuras de la niña mala* se puede considerar como una novela realista: no todo gira en torno al amor; el autor describe la sociedad en la que se envuelven sus personajes, el poder del dinero, los intereses económicos y ejerce una crítica social. En *L'Éducation sentimentale* la principal similitud es narrar los acontecimientos sociales y políticos en los que se desarrollan las respectivas historias. A continuación analizaré las personalidades de las heroínas de dichas novelas en relación a nuestra protagonista.

## 2 Marguerite Gautier, musa inspiradora

Nuestro autor en uno de sus habituales artículos de opinión en el diario *El País* escribió: «Sin proponérselo ni siquiera sospecharlo, Alejandro Dumas, hijo, consiguió con *La dama de las camelias* tocar una cuerda profunda de la realidad humana y hacer sentir a hombres y mujeres de su tiempo que la tragedia encarnada por Marguerite Gautier y Armand Duval los representaba con fidelidad, que era 'la vida misma hecha arte'».[11] Marguerite Gautier es una de las heroínas más importantes y conocidas de la Literatura universal. Alexandre Dumas, hijo, (su creador) tenía cerca de veinte años cuando se enamoró de Marie Duplessis (la verdadera Marguerite). Marie fue una cortesana muy famosa en el París del siglo XIX

**11** Vargas Llosa, Mario (2005). «Camelias fragantes» [online]. *El País*, 4 de septiembre. URL `http://elpais.com/diario/2005/09/04/opinion/1125784807_850215.html` (2017-05-25).

cuyas conquistas además del escritor fue el compositor Franz Liszt, y varios hombres importantes de la época. A sus 23 años muere de tuberculosis, hecho que inspiró al joven Dumas – que en ese entonces contaba con 24 años – escribir *La Dame aux camelias* (1848) inmortalizándola con el nombre de Marguerite Gautier. Cinco años después, el famoso compositor italiano Giuseppe Verdi compondría en su honor *La Traviata* (1853).

El primer parentesco que sugiero entre Marguerite y Otilia es la encarnación del ideal romántico y del tópico de 'musa inspiradora'.[12] Armand Duval idealiza a Marguerite con una belleza perfecta: «Y es que era imposible ver una belleza más encantadora que la de Marguerite» (Dumas 2013, 16), la describe como a un ángel, y le inspira un amor sincero, leal, generoso, puro e ideal; los mismos sentimientos que siente Ricardo Somocurcio hacia la niña mala: «Pero yo movería cielo y tierra para rescatarla. Porque para qué negarlo, la amaba cada día más. Y la amaría siempre, […] mi reina, mi princesita, […] mi único amor» (Vargas Llosa 2008, 199). Este amor idealizado trae consigo un 'sufrimiento', un dolor que siente tanto Armand como Ricardo. Armand, por ejemplo, sufre de forma atroz la fatídica noche en la que recibe una carta de Marguerite donde le comunica que lo abandona: «Armand, cuando lea esta carta, ya seré la amante de otro hombre. Así que todo ha terminado entre nosotros […] Cuando hube leído la última palabra, creí que iba a volverme loco» (Dumas 2013, 250). En nuestra novela, nuestro personaje se siente humillado en su amor propio y llora desconsoladamente por el dolor que una vez más le causa la niña mala. «Es tu culpa, Ricardo. La conocías. Sabías de lo que era capaz. Nunca te quiso, siempre te despreció. De qué lloras pichiruchi. De que te quejas, de qué te lamentas, huevón, cojudo, imbécil» (Vargas Llosa 2008, 218).

Marguerite al igual que Otilia, desea el lujo, el dinero, lo material. Marguerite como cortesana lleva una vida ostentosa gracias a la generosidad económica de vizcondes, condes y duques. Otilia también se asemeja a Marguerite en este aspecto, aunque sus conquistas, obviamente en la mitad del siglo XX, son diferentes: el Comandante Chacón, un héroe de la revolución cubana; Monsieur Robert Arnoux, un importante diplomático francés; Mr. Richardson, un rico empresario inglés; y Fukuda, un mafioso japonés. Otra característica destacable es la condición de prostitutas de ambas heroínas. *La Dame aux camélias* nos muestra desde el primer capítulo a Marguerite como una cortesana muerta a la que subastan los bienes de su casa para cancelar la deuda de sus acreedores: «Más tarde

**12** Para este mito romántico, la mujer encarna el amor, la belleza, la perfección, e inspira los sentimientos más nobles del hombre enamorado. Este tópico se popularizó en la Edad Media con el amor cortés. Como ejemplos más representativos de 'musas inspiradoras' tenemos a Beatriz de Dante Alighieri, a Laura de Francesco Petrarca, o a Julia de Gustavo Adolfo Bécquer. Ver los trabajos de: Kalenić Ramšak 2002, Palacios Bernal 1998.

comprendí aquella admiración y aquel asombro, pues, al ponerme a observar yo también, advertí sin dificultad que estaba en la casa de una entretenida» (Dumas 2013, 8), mientras que en *Travesuras de la niña mala* (aunque) la protagonista no es llamada así por el autor, se interpreta que puede ser considerada como una 'mujer pública' por no tener reparos en acostarse con varios hombre que le brinden una protección económica y social: «Me has hecho creer que me querías, mientras que, con toda la tranquilidad del mundo, seducías a otros caballeros porque tenían más dinero, y me largabas sin el menor cargo de conciencia» (Vargas Llosa 2008, 412).

Tanto Alexandre Dumas como Mario Vargas Llosa dotan a sus personajes de una gran belleza física, pero también las muestran físicamente desmejoradas y sin la belleza de antaño al final de sus respectivas existencias: Marguerite muere a causa de la tuberculosis, la enfermedad romántica por excelencia, y Otilia de cáncer. Marguerite, pocos días antes de morir, se refiere a sí misma (en sus cartas) como un 'cadáver' de mujer: «Julie me puso colorete, porque si no habría parecido un cadáver» (Dumas 2013, 302) mientras que Otilia es descrita sin senos, con sus partes íntimas dañadas, con un rostro demacrado, y con un cuerpo extremadamente delgado: «Parecía uno de esos cadáveres vivientes que muestran las fotografías de los campos de concentración» (Vargas Llosa 2008, 414). Del mismo modo, ambas 'musas' fueron redimidas por el amor: Marguerite postrada en su cama, se arrepiente de la vida libertina que había llevado, y Otilia antes de morir se lamenta y busca a Ricardo para pedirle perdón por todo el daño causado, falleciendo 37 días después del reencuentro.

En relación a las diferencias, el contraste más significativo es que la heroína de *La Dame aux camélias* renuncia al amor de Armand Duval por generosidad, por altruismo, por nobleza, y cede ante el chantaje y las súplicas del padre de Armand que le pide «un sacrificio de amor» porque además de Armand tiene una hija que va a contraer matrimonio con un joven de una familia honorable, y la reputación de ella como cortesana destruiría ese matrimonio. Marguerite sin ni siquiera conocer a Blanche, la hermana de Armand, decide abandonarlo para evitar perjudicarla. Por el contrario, Otilia no lo abandona ni renuncia al amor de Ricardo por altruismo o por nobleza, lo hace únicamente por dinero: por amantes que cada vez son más adinerados. Otra diferencia sustancial es que la muerte de Marguerite se produce con extremo dolor, alejada del hombre que ama y en la soledad más absoluta (solamente acompañada de su amiga Julie Duprat): «Todo ha terminado. Marguerite ha entrado en agonía esta noche alrededor de las dos. Nunca un mártir ha sufrido semejantes tormentos, a juzgar por los gritos que daba […]. Dos o tres veces también ha pronunciado el nombre de usted […]. Lágrimas silenciosas brotaban de sus ojos y ha muerto» (Dumas 2013, 306); en cambio Otilia muere en paz consigo misma, acompañada de Ricardo: «pero, eso sí, con alivio, contenta, como si luego de contármela pudiera morirse en paz» (Vargas Llosa 2008, 416).

## 3 Emma Bovary, mujer fatal

La similitud más importante es que ambas protagonistas encarnan el mito de *femme fatale* (mujer fatal).[13] Emma y Otilia son mujeres de gran belleza cuya hermosura es la principal perdición de sus amantes (como sucede con la mayoría de heroínas literarias). Charles Bovary es visto por los lectores como un personaje bueno, sencillo, pero al mismo tiempo pasivo, patético, mediocre, que pierde su dignidad, sus bienes materiales y finalmente su vida por una mujer que no lo ama. Casi al final de la novela, el autor lo describe como un hombre tonto que no tiene resentimiento al amante de su esposa: «– ¡No, ya no le odio! [...]. – ¡La culpa es de la fatalidad! [...] Rodolphe que había sido el agente de aquella fatalidad, reconoció un buenazo en aquel hombre en tal situación» (Flaubert 2007, 373). Lo mismo puede decirse de Ricardo Somorcucio quien vive una vida infeliz a causa de las infidelidades de Otilia. No entendemos cómo es capaz de sufrir, endeudarse, soportar y perdonar a una mujer que no le corresponde en su amor y que en varias ocasiones lo ha dejado destruido en lo anímico y en lo físico: «Era estúpido seguir amando a una personita tan insensible, que estaba harta de mí, que jugaba conmigo como si fuera un pelele, que jamás había demostrado la menor consideración» (Vargas Llosa 2008, 159).

De las tres damas literarias que proponemos como antecedentes de nuestra protagonista, Emma Bovary, sin duda, es el personaje femenino que más admira, interesa y fascina a nuestro autor. Vargas Llosa escribió un ensayo titulado *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* en el que añade: «desde entonces y hasta la muerte viviría enamorado de Emma Bovary» (Vargas Llosa 1975, 5). Otilia tiene muchas similitudes con Emma: son mujeres rebeldes e inconformistas, infieles, mentirosas, egoístas, frías, materialistas, inmorales, y comparten un trágico final.

Emma y Otilia tienen en común rebelarse ante la sociedad y no estar conformes con su vida ni con su suerte. Emma (debido a las novelas románticas) sueña con encontrar un amante perfecto, una vida de aventuras, de lujos, de viajes, y se rebela ante su condición de esposa ordinaria de un médico de pueblo. Otilia (por la ambición del dinero) anhela hombres cada vez más ricos y desafía su destino pues no acepta vivir como una mujer de clase media en la capital francesa, y ambiciona un estatus social más elevado. Otro hecho que las asemeja es que ambas idealizan de forma enfermiza al hombre de quien se enamoran. Emma se entrega por

**13** Este mito surge en Francia a mediados del siglo XIX. Define a la mujer como causante de la desgracia, fatalidad y destrucción de todo aquel hombre que se enamora de ella. Este término no solo se utilizó en la Literatura, además estuvo presente en la Pintura, en la Historia, en los Conflictos bélicos, y posteriormente en el Cine, la Fotografía y en la Publicidad. Para más información acerca de este mito, consultar los estudios de: Eetessam Párraga 2009, García Manso 2006.

completo a Rodolphe: «Poco a poco esos temores de Rodolphe la vencieron. El amor la había embriagado en un principio, y fuera de eso no pensaba en nada más» (Flaubert 2007, 191), y Otilia acepta sumisamente convertirse en un objeto sexual con el fin de complacer a Fukuda: «Llámelo usted amor retorcido, pasión barroca, perversión, pulsión masoquista o, simplemente, sumisión ante una personalidad aplastante, a la que no conseguía oponer ninguna resistencia» (Vargas Llosa 2008, 295).

Como muchas heroínas de la literatura, Emma y Otilia son mujeres infieles, adúlteras, inmorales y mentirosas. Emma se sirve de la mentira para engañar al doctor Bovary con Rodolphe y Léon. Otilia sin ningún pudor es infiel a sus tres maridos: Robert Arnoux, David Richardson y Ricardo Somocurcio. Para ellas la mentira es una condición indispensable en su forma de vivir. Del mismo modo demuestran un gran egoísmo y una insensibilidad e indiferencia ante sus seres queridos. Por ejemplo, Emma no muestra ninguna emoción ni afecto ante Berthe, su hija:

– ¡Déjame! – dijo Emma, apartándola con la mano. La pequeña volvió a acercarse más hasta sus rodillas; y apoyando sus bracitos miró a su madre con sus gordos ojos azules [...].
– Bueno, ¡déjame ya! – le dijo, empujándola con el codo» (Flaubert 2007, 142)

Y Otilia no quiere tener ningún contacto con su familia peruana: «Si alguna vez se vuelve a topar allá en París con Otilita, dígale que se acuerde de su padre y que no sea tan mala hija» (Vargas Llosa 2008, 358).

Otra característica que une las personalidades de Emma y Otilia es querer que sus esposos sean hombres importantes, famosos, poderosos, respetados por la sociedad y adinerados. Charles Bovary y Ricardo Somocurcio no son ambiciosos y se contentan con lo que han conseguido. Charles es un médico de pueblo y Ricardo es un desconocido traductor e intérprete que vive en París. Emma se decepciona de su esposo: «Le gustaría que el nombre de Bovary, que ahora era el suyo, fuera ilustre, verle en los escaparates de los libreros, que fuera repetido en los periódicos, conocido en toda Francia. Pero, ¡Charles no tenía ambición! [...]. ¡Qué pobre hombre! ¡Qué pobre hombre!, se decía en voz baja, mordiéndose los labios» (Flaubert 2007, 87). Otilia tiene la misma decepción y busca amantes ricos y poderosos: «Tú eres buena gente, pero tienes un terrible defecto: tu falta de ambición. Estás contento con lo que has conseguido, ¿no? Pero eso es nada, niño bueno. Por eso no podría ser tu mujer. Yo nunca estaré contenta con lo que tenga. Siempre querré más» (Vargas Llosa 2008, 89). Además, las dos adoptan un papel activo y dominante con sus respectivos maridos: Emma toma las decisiones de su casa ante la impasividad de su marido y Otilia manda en la relación que tiene con Ricardo.

Otro paralelismo es que tanto Emma como Otilia son musas literarias inspiradas en historias reales. Emma Bovary es la representación de Alice-Delphine Delamare,[14] una joven campesina de un pueblo francés que al igual que Emma se casa con un médico mayor que ella, es adúltera, suicida y deja una niña huérfana. Respecto a Lily, nuestro autor dijo en una entrevista que la niña mala está inspirada en una adolescente de un barrio marginal de Lima: «El origen es una historia que me ocurrió cuando era niño: llegaron a Miraflores dos muchachitas diciendo que eran chilenas, pero en realidad eran limeñas de un barrio pobre que se *disfrazaron* de chilenas para ser aceptadas» (Ayén 2006). Otro rasgo en común es la de ser personajes fracasados que comparten un trágico final: Emma no consigue ser feliz como las protagonistas de las novelas románticas que leía, y al ser rechazada por sus dos amantes y arruinada por las deudas se envenena con arsénico y muere de forma violenta: «La lengua, toda entera, se le salía fuera de la boca; los ojos, moviéndose en círculo, palidecían como dos globos de lámpara que se apagan; se la creería ya muerta, si no fuera por la tremenda aceleración de sus costillas, sacudidas por un jadeo furioso, como si el alma diera botes para despegarse» (Flaubert 2007, 350). Del mismo modo Kuriko fracasa, puesto que, por intentar vivir a costa del dinero de hombres poderosos conoce a Fukuda, hombre sádico y cruel que la convierte en una víctima de sus desviaciones sexuales. Estos sometimientos y el deterioro físico en su salud a causa de toda clase de vejaciones le provocan un cáncer de vagina que será lo que finalmente cause su muerte: «Tiene la vagina dañada, propensa a inflamarse y sangrar. También el recto está inflamado. […]. No fue una simple violación, sino, para que lo entienda, una verdadera masacre» (Vargas Llosa 2008, 262).

El fetichismo es otra característica común de nuestras protagonistas. Justin, el muchacho enamorado de forma platónica de Emma, pide lustrar sus zapatos con devoción: «¡Vamos!, no te enfades, déjame que limpie yo sus botines. Y en seguida cogía de la chambrana de la chimenea los zapatos de Emma, llenos de barro – del barro de ir de las citas – que entre sus dedos, al secarse, se iban deshaciendo en polvo que Justin veía ascender, poco a poco, en un rayo de sol» (Flaubert 2007, 213); de igual forma Léon, en la escena de la chimenea (cuando los esposos Bovary llegan por vez primera al pueblo de Yonville) observa atentamente el vestido y los pies de Emma: «Con la punta de los dedos se cogió el vestido a la altura de las rodillas alzándolo hasta más arriba de los tobillos y levantó el pie, calzado con botines negros […]. Al otro lado de la chimenea, un joven de cabellera rubia la miraba silenciosamente» (107). En el caso de Madame Arnoux, Ricardo le besó «uno por uno, los dedos de los pies» (Vargas Llosa

**14** Probablemente fue la vida de esta mujer la que inspiró a Flaubert el personaje de Madame Bovary. Así lo aseguran la mayoría de expertos de la vida y obra del genio francés. Cf. Les Amis de Flaubert 1995, Friederich 1954, Bosquet 1959.

2006, 88), y como recuerdo conserva la «escobilla de dientes» que le dejó en una de las varias noches en las que engañaba al señor Arnoux con él. Asimismo, Otilia conserva después de varios años el «vestido de bailarina árabe» que le regaló Ricardo.

A diferencia de Marguerite en la que impera el romanticismo y el amor que siente por Armand, Emma y Otilia son personajes realistas: ambas encarnan el adulterio, la frustración, el deseo por el lujo, el poder, el dinero, la fama. Emma muestra su ambición de ser como aquellas mujeres de la aristocracia que conoce en la fiesta del castillo de Vaubyessard y se maldice por no llevar una vida parecida: «¿Es que esta miseria iba a durar eternamente? ¿Es que nunca podría librarse? Sin embargo, ella valía tanto como otras mujeres que eran felices. ¡Había visto en la Vaubyessard duquesas que tenían peor figuras que ella, e incluso modales más bastos! [...] envidiaba todas esas vidas turbulentas, los bailes de disfraces, los placeres desvergonzados» (Flaubert 2007, 92). En el caso de Mrs. Richardson se refleja de manera todavía más clara: todos sus esfuerzos giran en pertenecer a la clase alta, conseguir dinero, lujos y amantes poderosos: «Yo solo me quedaría para siempre con un hombre que fuera muy, muy rico y poderoso. Tú nunca lo serás, por desgracia» (Vargas Llosa 2008, 88).

Respecto a la crítica social que el maestro Gustave Flaubert y el discípulo Mario Vargas Llosa ejercen en sus respectivas obras, es notorio que ambos escritores retratan la importancia de lo material sobre los sentimientos, el egoísmo frente a la generosidad y el adulterio por encima de la fidelidad. En definitiva, lo amoral sobre la virtud. En *Madame Bovary* además de Emma, Flaubert se sirve de otros personajes para describir la sociedad de su época: la vileza en los deseos sexuales del notario Maître Guillaumin que intentan aprovecharse de Emma; el interés de la madre de Charles que piensa que la viuda Heloise Dubuc es una esposa que le conviene a su hijo por sus rentas y bienes: «Pero, para una madre, no bastaba haber criado a un hijo, haberle hecho estudiar medicina [...] su hijo necesitaba una mujer. Y le encontró una: la viuda de un escribano de Dieppe, que tenía cuarenta y cinco años y mil doscientas libras de rentas» (Flaubert 2007, 37); la ingenuidad de Charles Bovary, la cobardía de Léon y la traición de Rodolphe, o la usura en el prestamista Lheureux, etc. En el caso de *Travesuras de la niña mala* se aprecia la violencia en los daños físicos causados en el cuerpo de Kuriko a causa de las orgías sexuales hechas por Fukuda; la deslealtad de Madame Arnoux con su esposo Robert, a quien le roba todo el dinero ahorrado que tenía en una cuenta bancaria de Suiza, lo mismo hace con Ricardo que antes de abandonarlo le roba el dinero en efectivo que tenía para los gastos del mes; la ingratitud de Otilia con todas las personas que la ayudaron, especialmente con Ricardo; la crítica que hace el narrador sobre la xenofobia que existe en los países ricos hacia los inmigrantes de países subdesarrollados: «Y menos en esos tiempos en que, en toda Europa occidental, y sobre todo en Francia, había aumentado la paranoia contra los inmigrantes de países del tercer

mundo» (Vargas Llosa 2008, 301), e incluso la crítica de la niña mala respecto a la adicción del tabaco (en referencia a España donde la protagonista afirma que se fuma en exceso). Por otro lado, una afirmación que a mi modo de ver deshonra al adolescente Ricardo, es hablar – al principio de la novela – con altanería y desprecio sobre los barrios pobres de Lima que él y sus amigos del pudiente barrio de Miraflores nunca conocerán.[15]

A diferencia de Alexandre Dumas, hijo, cuyas obras pretendían aleccionar al público sobre la religión, la moral y la virtud, a Flaubert y Vargas Llosa no les interesa educar a sus contemporáneos en valores ni predican ninguna moraleja en sus historias. Ellos, como escritores realistas, muestran tal como son los vicios y defectos de la sociedad a través de sus personajes.

## 4 Marie Arnaux, la dama inalcanzable

Marie Arnaux en realidad se llamó Elisa Foucault.[16] Para los estudiosos de la vida y obra del escritor francés, Elisa fue el 'gran amor no correspondido' del autor de *L'Éducation sentimentale*. El principal vínculo entre ambas heroínas es el idéntico nombre. En el segundo capítulo de *Travesuras de la niña mala*: «El guerrillero», Otilia se llama igual que la heroína de Flaubert. A propósito del nombre, nuestro autor confiesa: «Hay un homenaje a Flaubert en ese personaje. Algunos pasajes aluden a *La educación sentimental*» (Ayén 2006). Además, aparece abiertamente una referencia intertextual en la novela: «En los huecos libres, releía *La educación sentimental* de Flaubert, porque ahora la madame Arnoux de la novela tenía para mí no solo el nombre, también la cara de la niña mala» (Vargas Llosa 2008, 70). Por otro lado, se observa en este capítulo el conocido tópico literario del triángulo amoroso en el que ambos protagonistas masculinos aman en secreto a una mujer casada: Frédéric Moreau, Marie Arnoux, Jacques Arnoux en la novela de Flaubert; y Ricardo

**15** Estas palabras del narrador es un claro ejemplo de los prejuicios sociales, raciales y de las grandes desigualdades económicas que aún perduran en la sociedad peruana. Cito textualmente: «Y seguramente lo mismo ocurría fuera de Miraflores, [...] o los todavía más exóticos barrios de La Victoria, el centro de Lima, el Rímac y el Porvenir, que nosotros, los miraflorinos, no habíamos pisado ni pensábamos tener que pisar jamás» (Vargas Llosa 2008, 10). En el barrio de La Victoria, viven generalmente peruanos pobres y negros, por lo que desde mi punto de vista, en este capítulo de la novela se nos muestra – de forma disimulada – un racismo por parte de los jóvenes blancos del barrio pudiente de Miraflores hacia los 'cholos' y 'negros' de los barrios pobres del Perú.

**16** Conocida como Mme. Elisa Schlésinger. Flaubert tenía 15 años y Elisa 26 cuando se conocieron en la playa de Trouville (Normandía) en 1836. Elisa tuvo dos maridos, dos hijos, y murió en un hospital psiquiátrico a causa de sus trastornos mentales. Los trabajos de Émile Gérard-Gailly: *Flaubert et les Fantômes de Trouville* (1930), *L'unique Passion de Flaubert, Mme Arnoux* (1932), Le *Grand Amour de Flaubert* (1944), aportan datos biográficos de gran valor sobre la musa de Flaubert.

Somocurcio, Otilia, Robert Arnoux en la novela de Vargas Llosa.

Una característica importante es que la señora Arnoux de Flaubert y la señora Arnoux de Vargas Llosa representan el amor inalcanzable[17] para sus fieles amantes. En 1840 Frédéric ve por primera vez a Marie Arnoux. Desde aquel día Marie se convertirá en su amor ideal, platónico e imposible. Frédéric le declara su amor pero Madame Arnoux lo rechaza porque es una mujer casada. Cuando parece que finalmente va a ser correspondido – ella misma se da cuenta que lo ama – Marie no asiste al hotel donde se habían citado porque su hijo cae enfermo. Ricardo, en su caso, conoce a Lily en el verano de 1950 y a partir de allí se enamorará de ella como un 'becerro', amor que le durará toda su vida. Sin embargo su amor no es del todo recíproco porque la niña mala lo abandonará cada cierto tiempo por otros hombres con más dinero. De igual manera parece que Otilia se quedará definitivamente con Ricardo, pero lo vuelve a abandonar con el marido de Martine, hombre ya anciano que tiene un buen puesto en una empresa de la Electricidad de Francia. Frédéric intenta olvidar aquel amor inalcanzable con Roxanette, Louise, Mme. Dambreuse, pero ninguna mujer consigue reemplazar los sentimientos sublimes que producen en él, la señora Arnoux. Del mismo modo, Ricardo intentará en vano ser feliz con otras mujeres: Carmencita, la joven española de padres republicanos que no querían volver a España mientras viviera Franco. Cécile, una funcionaria de la Unesco. Astrid, una intérprete danesa. O Marcella, una italiana entusiasta por el teatro y veinte años menor que Ricardo, llamada despectivamente por la niña mala como 'hippy sucia' o 'Lolita'.

Un parecido que se puede tomar en cuenta es el resplandor y el ocaso económico de ambas protagonistas. Frédéric conoce a Marie en una buena situación financiera gracias a los negocios de su marido, pero después el señor Arnoux se arruina. Fréderic en su intento de ayudar a su amada le presta dinero a su esposo e intercede ante el aristócrata Dambreuse para que no los denuncie ya que el matrimonio Arnoux le debe dinero: «Frédéric, sin responder claramente, dijo que le agradecía mucho tomase en consideración... – ¡Bueno, ya que tiene tanto interés, sea! Aún tengo tiempo» (Flaubert 2011, 143). Otilia, por su lado, alcanza un cierto estatus social y una buena situación económica, primero con Monsieur Arnoux y luego con Mr. Richarson, pero cuando conoce a Fukuda vive en una total miseria. Al igual que Frédéric, Ricardo ayuda económicamente al «amor

**17** Es un amor fracasado, imposible y no correspondido (en muchos casos obsesivo y enfermizo) que produce en el amante, frustración, desengaño, desesperanza y pocos deseos de vivir, cuyo dolor en ocasiones provoca el suicidio. En la novela de Vargas Llosa, el protagonista está a punto de suicidarse saltando al río Sena. En la historia de Flaubert, Frédéric que intenta declarar su amor a la señora Arnoux y al ver su indiferencia menciona el suicidio como una consecuencia desesperada del amor inalcanzable. Ver los artículos de: Cabello Pino 2012, Santa Bañeres 1996.

de su vida». Él se endeuda, por ejemplo, para poder llevar a Otilia a una clínica privada y de esta forma conseguir que ella supere sus traumas físicos y psicológicos debido a los abusos sexuales a la que fue sometida: «El total ascendía a 127.315 francos. Yo tenía depositados 150.000 en mi cuenta, para ese fin. Había vendido todos los bonos del Tesoro en que guardaba mis ahorros y obtenido dos préstamos» (Vargas Llosa 2008, 288).

Marie y Otilia comparten ser objeto del 'código de honor' de sus respectivos protagonistas masculinos que deciden enfrentarse a todo aquel que deshonre la reputación de su amada. Frédéric se bate en duelo con el vizconde Alfredo de Cisy porque ha insultado a la señora Arnoux: «Voy a batirme. Voy a batirme. Es preciso [...]. La idea de batirse por una mujer le agrandaba a sus ojos, le ennoblecía» (Flaubert 2011, 166). Ricardo se pelea con un amigo de la adolescencia porque ha ofendido a Lily: «Por ella, aquel verano, me trompeé con Luquen [...]. Le lancé un directo al mentón, que él esquivó, y fuimos a dirimir la diferencia a trompadas en la esquina del malecón» (Vargas Llosa 2008, 14). Por otro lado, Marie y Otilia (aunque rechazan a sus amantes) se ponen celosas cuando ellos intentan rehacer su vida sentimental con otras mujeres. La señora Arnoux se siente nerviosa y sofocada cuando recibe la noticia que Frédéric en poco tiempo va a casarse con Louise Roque: «¡Se va a casar!, ¿es posible? Y le dio como un ataque de nervios» (Flaubert 2011, 178), y Otilia enfurece cuando conoce que Ricardo vive con Marcella en el barrio de Lavapiés: «– Me había jurado no decirte nada sobre esa hippy – dijo, suavizando la voz y la expresión. Pero, apenas te vi, no pude contenerme. Todavía me dan ganas de rasguñarte» (Vargas Llosa 2008, 404).

Un hecho curioso es que ambas heroínas al final de sus vidas son rechazadas en relación al sexo. Después de muchos años Frédéric vuelve a ver a Marie quien ya es una anciana y para evitar destruir el recuerdo de un amor ideal, rehúsa acostarse con ella: «Frédéric sospechó que Mme. Arnoux había venido a ofrecerse [...]. Sin embargo, sintió algo inefable, una repulsa y como el terror de un incesto [...] y para no degradar su ideal, dio media vuelta y se puso a hacer un cigarrillo» (Flaubert 2011, 281). En el caso de Otilia, el motivo es que tiene la vagina dañada. Otra coincidencia es que Marie le deja como recuerdo a Frédéric un mechón de su pelo blanco, mientras que Otilia le deja como herencia, 'material' para una novela: «¿Y por qué se te ha ocurrido esto? Porque siempre has querido ser un escritor y no te atrevías» (Vargas Llosa 2008, 418). Asimismo, Marie le devuelve el dinero que Frédéric le había prestado a su esposo en el pasado: «– Perdóneme por no haber venido antes – y señalando la pequeña cartera granate cubierta de palmas de oro –: La he bordado para usted, expresamente. Contiene la cantidad de la que debían responder los terrenos de Belleville» (Flaubert 2011, 279), mientras que Otilia: «Te he traspasado todo lo que tengo. Una casita en el sur de Francia, cerca de Sète, y unas acciones de la electricidad de Francia» (Vargas Llosa 2008, 413).

Respecto a las diferencias, la principal divergencia en nuestras protagonistas es que Marie es fiel a su marido, cosa totalmente contraria en la heroína de Vargas Llosa. Madame Marie Arnoux simboliza la virtud, la moral, el modelo perfecto de una mujer casada para la sociedad: «– ¿Así que usted no admite que se pueda amar... amar a una mujer? Mme. Arnoux replicó: – Cuando es casadera se la toma por mujer; si pertenece a otro, debe alejarse de ella» (Flaubert 2011, 150), mientras que Otilia en sus acciones hace suya la frase de Maquiavelo: «El fin justifica los medios». La niña mala considera que: «Para conseguir lo que se quiere, todo vale – me repuso en el acto, muy resuelta...» (Vargas Llosa 2008, 36).

Finalmente, tanto *L'Éducation sentimentale* como *Travesuras de la niña mala* son novelas con un trasfondo histórico, político y social. La novela de Flaubert (en la tercera y última parte) narra la Revolución de 1848 en Francia que trae consigo el nacimiento de la II República, y posteriormente el Golpe de Estado de Luis Napoleón. Vargas Llosa en su relato escribe sobre la Revolución Cubana, las diferentes dictaduras militares en el Perú, las revueltas en París en mayo de 1968, la práctica del amor libre, la popularización de las drogas, y el movimiento hippy en Londres de la segunda mitad de los años sesenta, la mafia japonesa de los Yakuzas en los setenta, y la transformación económica de España en 1980.

## 5 Conclusiones

*Travesuras de la niña mala* puede ser interpretada como una novela que alude a la vocación literaria, a la picaresca, a un libro cosmopolita, o simplemente a una historia de amor. Creemos que la protagonista de esta novela es hija literaria de las heroínas de *La dame aux camèlias* (1824), *Madame Bovar*y (1856), y *L'éducation sentimental* (1869). Como hemos intentado demostrar en este artículo, nuestra protagonista hereda de Margarita Gautier el mito de musa inspiradora, de Emma Bovary el título de mujer fatal, y de Marie Arnoux lo inalcanzable del amor imposible. Es viable señalar que dichos tópicos románticos se encuentran presentes en la personalidad de la niña mala, sin embargo la diferencia trascendente entre nuestra protagonista y sus antecesoras es ser un personaje actual, de nuestro siglo. En palabras del propio autor: «He tratado de hacer una exploración del amor desligado de toda la mitología romántica que lo acompaña siempre» (Ayén 2006). Nuestro escritor ha querido con esta novela inventar una historia de amor, pero una historia de amor que busca ser creíble, que intenta ser real, condicionada por la sociedad actual en la que vivimos.

## Referencias bibliográficas

Armas Marcelo, Juan José (2002). *El vicio de escribir*. Madrid: Alfaguara.

Ayén, Xavi (2006). «'El amor ya no es romántico'» [online]. *La Vanguardia*, 24 de mayo, 41. URL https://goo.gl/YNoXUR (2017-05-25).

Blanco, María Luisa (2006). «Entrevista a Mario Varga Llosa. Un escritor de dos mundos» [online]. *El País*, 20 de mayo. URL http://elpais.com/diario/2006/05/20/babelia/1148081950_850215.html (2017-05-25).

Berg, Mary G. (2007). «Travesuras de la niña mala de Mario Vargas Llosa». Civil, Pierre; Crémoux, Françoise (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, Iberoamericana, 214.

Bosquet, Gaston (1959). «Recherches sur quelques prototypes 'traditionnels' de *Madame Bovary*». *Les Amis de Flaubert*, 15, 14. URL http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/015_014 (2017-05-25).

Cabello Pino, Manuel (2012). «La corriente científico-filosófica de la enfermedad de amor en la Grecia clásica: Hipócrates, Platón y Aristóteles». *AnMal electónica*, 33, 29-43.

Collard, Patrick (2008). «El París de Mario Vargas Llosa». De Maeseneer, Rita et al. (eds.), *El hispanismo omnipresente*. Antwerp: University Press, 341-6.

Dumas, Alejandro (2013). *La dama de las camelias*. Madrid: Alianza Editorial.

Eetessam Párraga, Golrokh (2008). «Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*» [online]. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18, 229-49. URL http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6206/5939 (2017-05-25).

Flaubert, Gustave (2007). *Madame Bovary*. Madrid: Ediciones Akal.

Flaubert, Gustave (2011). *La educación sentimental*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial España.

Friederich, Jean-E. (1954). «Ascendance et descendance de Véronique, Delphine Couturier». *Les Amis de Flaubert*, 5 28-31. URL http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/005_028/ (2017-05-25).

García Manso, Angélica (2006). «Fuentes del mito de la 'mujer fatal' en *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1930), de Josef von Sternberg». *Norba-Arte*, 26, 177-200.

Henighan, Stephen (2009). «Nuevas versiones de lo femenino en *La Fiesta del Chivo*, *El paraíso en la otra esquina* y *Travesuras de la niña mala*». *Hispanic Review*, 77(3), 369-88.

Kalenić Ramšak, Branka (2002). «Ejemplos del amor romántico en la literatura española del siglo XIX» [online]. Cusato, Domenico Antonio; Frattale, Loretta (a cura di), *Atti del XX Convegno AISPI*, vol. 1, *La penna di Venere: scritture dell'amore nelle culture iberiche*. Messina: Andrea

Lippolis Editore, 199-208. URL http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_199.pdf (2017-05-25).

Les Amis de Flaubert (1995). «La famille d'Eugéne Delamare. Notice biographique» [online]. *Les Amis de Flaubert*, 6, 39. URL http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/006_039/ (2017-05-25).

Palacios Bernal, Concepción (1998). «Amor y prostitución en la literatura francesa. Manon, Margarita y Nana: tres heroínas frente al amor». *Anales de Filología Francesa*, 9, 267-75.

Pollarolo, Giovanna (2015). «La 'niña mala' de Mario Vargas Llosa, ¿hija de la picaresca?». *Hipogrifo*, 3(1), 203-22.

Santa Bañeres, Angels (1996). «El desamor». *Scriptura* 12, 173-84.

Snauwaert, Erwin (2010). «La educación literaria: implicaciones ficticias de la 'niña mala' de Mario Vargas Llosa» [online]. *HUB: Research paper*, 11, 1-12. URL https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/409289/1/10HRPL%26L11.pdf (2017-05-25).

Snauwaert, Erwin (2012): «El juego literario en 'Travesuras de la niña mala' de Mario Vargas Llosa». *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 6, 1-22.

Tcherepashenets, Nataly (2016). «El amor en la traducción: Travesuras de la niña mala de Mario Vargas Llosa y la novela Europea decimonónica» [online]. *Kañina. Revista de Artes y Letras*, 40(1), 13-20. DOI 10.15517/rk.v40i1.24135.

Vargas Llosa, Mario (1975). *La orgía perpetua: Flaubert y 'Madame Bovary'*. Barcelona: Seix-Barral.

Vargas Llosa, Mario (2008). *Travesuras de la niña mala*. Madrid: Punto de Lectura.

Vargas Llosa, Mario (2010). «Elogio a la lectura y la ficción. Discurso Nobel» [online]. *Nobelprize.org*, 7 de diciembre. URL https://goo.gl/UOU5Tf (2017-05-25).

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# *Eternal Curse on the Reader of These Pages / Maldición eterna a quien lea estas páginas*
## Un caso di autotraduzione

Alex Borio
(Università degli Studi di Torino, Italia)

**Abstract** Manuel Puig's autotranslational discourse deals with the elaboration of alterity. The example examined in this article as contextual/autotranslational accuracy is the novel *Eternal Curse on the Reader of These Pages*, autotranslated as *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Some differences concerning autotranslational praxis depending on the authorial contexts are examined. The goal of this article is to analyse autotranslational cases and Manuel Puig's direct experiences in order to point out the peculiarities of his 'moving language' communicating with the others and looking for a concrete realism.

**Sommario** 1 Introduzione. – 1.2 *Curse* and/y *Maldición*. – 1.3 Conclusioni.

**Keywords** Autotranslation. Otherness. Communication. Dialogue. Language. Psychology.

## 1 Introduzione

Il discorso autotraduttivo nell'ambito della scrittura di Manuel Puig si articola all'insegna dell'elaborazione dell'alterità: il caso preso in esame nel presente articolo, quale esempio emblematico di fedeltà contestuale/autotraduttiva, è il romanzo *Eternal Curse on the Reader of These Pages*, autotradotto col titolo *Maldición eterna a quien lea estas páginas*.[1]

I manoscritti originali[2] non recano alcuna datazione.

Tuttavia l'ordine di redazione è chiarito dall'autore stesso, il quale scrive a Vittoria Martinetto: «Dear Vittoria, this book was originally written in English, believe it or not! Mil cariños, Manuel, Rio, 1988» (Martinetto 2006).

Anzitutto è necessario considerare l'aspetto psichico della scrittura puigiana, al fine di illustrare esaurientemente i casi in cui l'autotraduzione

1 Pubblicati rispettivamente nel 1980 e nel 1982.

2 Consultato in versione digitalizzata, disponibile presso l'Archivo Digital Manuel Puig – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. URL `http://www.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/institucional/archivo-puig` (2017-06-19).

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-5**
Submission 2016-08-14 | Acceptance 2017-01-05
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

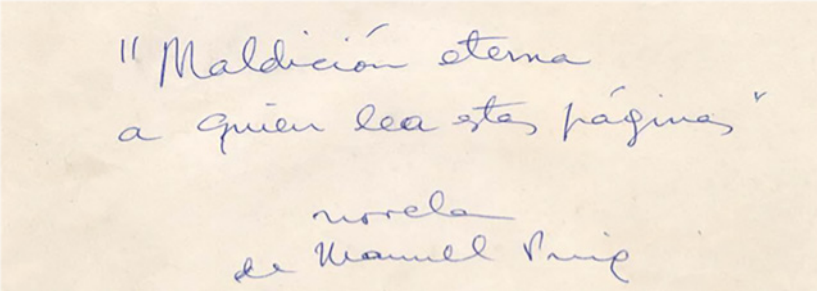

"Maldición eterna
a quien lea estas páginas"
novela
de Manuel Puig

Figura 1. Archivo Digital Manuel Puig, FaHCE, N.F.10.0062 R (por gentileza de Carlos Puig)

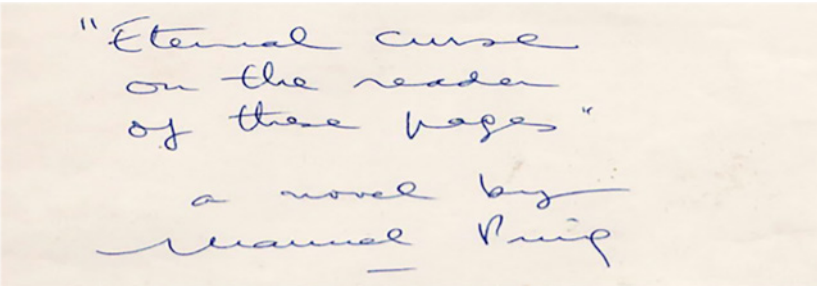

"Eternal curse
on the reader
of these pages"
a novel by
Manuel Puig

Figura 2. Archivo digital Manuel Puig, FaHCE, N.F.39.0591 (por gentileza de Carlos Puig)

differisce rispetto all'originale. «La psicoanalisi è stata spesso comparata, e legittimamente, a un esercizio traduttivo» (Martini 2007, 153), e proprio alla luce di questa citazione acquisiscono significato le parole di Puig quando afferma che la propria scrittura è motivata dal:

> bisogno di chiarirmi dei problemi personali non risolti. Io vedo un personaggio che mi passa vicino e se c'è una grande identificazione, se sento che egli in qualche modo riflette un mio problema, approfitto della situazione per analizzare i miei problemi. Dunque attraverso un altro, con questa prospettiva che mi dà il fatto di essere qualcuno al di fuori di me. Certo, per me la letteratura è comunicazione… la scrittura ha sempre questa doppia esigenza: rispondere a un mio bisogno e a un possibile interesse del lettore… Poi io con me stesso parlo abbastanza; credo, come Lacan, che in ognuno ci sia questa tensione, l'Io e l'Altro sempre presenti… A me, ad esempio, è piaciuta molto questa proposta lacaniana di vedere l'inconscio come un modello di organizzazione paragonabile ad un linguaggio. Il fatto che l'inconscio non sia una borsa piena di gatti rabbiosi ma, al contrario, tutto un sistema organizzato. (Fasoli 2008)

Riguardo al discorso traduttivo puigiano Rossana Álvarez e Juan Ariel Gómez scrivono:

> la cuestión de la traducción, en sus múltiples acepciones, atraviesa toda la obra de Manuel Puig. Si tenemos en cuenta sus datos biográficos podemos ver que su afición por el cine lo llevó a tener contacto desde su infancia con un lenguaje de traducción a través del subtitulado o doblaje de las películas extranjeras que veía con tanto entusiasmo. Con el paso del tiempo, Puig se dedicaría él mismo a subtitular películas, una primera aproximación a la traducción de una lengua a otra. Su conocimiento de varias lenguas está cimentado por experiencias de vida más que por un estudio formal de las mismas. (Álvarez, Gómez 2004, 1)

Emerge in relazione a Puig, il discorso relativo all'esperienza diretta, all'immaginario narrativo plasmato sul vissuto e alla conoscenza 'linguistica' della realtà, che permette all'autore di esplorarne a fondo i significati ed esprimerli, esprimendosi, adottando una prassi scritturale autotraduttiva che evoca quanto scritto da Roberto Salizzoni: «il rapporto dell'individuo con il mondo e con se stesso non può essere che un rapporto di traduzione e di *auto-traduzione*» (Salizzoni 2003, 103).

Tale prospettiva rispecchia anche il pensiero di Lori Chamberlain, secondo la quale «writing in 'other' language is frequent technique or metaphor for writing about a subject considered inaccesible, fragmented, elusive» (Chamberlain 1987, 261). A tal riguardo è coerente citare Jacques Lacan, il quale ritiene che «l'inconscio è quel capitolo della mia storia che è marcato da un bianco od occupato da una menzogna: è il capitolo censurato, quella parte del discorso concreto in quanto transindividuale […] che difetta alla disposizione del soggetto per ristabilire la continuità del suo discorso cosciente» (Lacan 1974, 252), presupponendo dunque una correlazione sostanziale fra 'verbo' e 'azione':

> l'inconscio è la somma degli effetti della parola sul soggetto, a quel livello in cui il soggetto si costituisce dagli effetti del significante. Il che indica bene che, nel termine di soggetto… noi non designiamo il sostrato vivente che è necessario al fenomeno soggettivo, né alcuna sorta di sostanza, né alcun essere della conoscenza nella sua patía, seconda o primitiva, e neppure il λόγος che si incarnerebbe da qualche parte, ma il soggetto cartesiano, che appare nel momento in cui il dubbio si riconosce come certezza – con questa differenza: che, con il nostro approccio, le basi di questo soggetto si rivelano molto più ampie e, al tempo stesso, molto più serve, quanto alla certezza che esso manca. Questo è l'inconscio. (Lacan 2003, 124)

Per Puig scrivere equivale a comunicare(si) all'alterità: indispensabili dunque sia l'equilibrio personale sia quello collettivo, poiché al fine di comunicare e comprendere è necessaria «una adeguata competenza circa le regole socioculturali… la semantica e la grammatica cioè non bastano, bisogna conoscere anche la grammatica sociale» (Cheli 2004, 112).

Il bisogno di contatto 'sociale' di Puig, e la funzione artistica che questo assume, si evince dalle parole di Angelo Morino:

> la actitud de Manuel Puig frente al mundo era dominada por la curiosidad, por el deseo de saber más de lo que se podía captar superficialmente, de ir más allá de la apariencia. Y esto pasaba sobre todo cuando una superficie o una apariencia dejaba entrever la posibilidad de algún inconformismo, de alguna rebeldía, de algún anhelo. Creo que, en esos momentos, la curiosidad de Manuel Puig coincidía con la sensación de encontrarse delante del material para una posible novela. Es sabido que, a la base de novelas como *Maldición eterna a quien lea estas páginas* o *Sangre de amor correspondido*, se situó el encuentro con un personaje real que le había solicitado a Manuel Puig una curiosidad muy fuerte. Se podría pensar que semejante actitud se traducía en una manera de vampirizar amigos y conocidos, de someterlos a interrogatorios extenuantes, de utilizarlos para finalidades personales. Aunque no se pueda ignorar que el objetivo más o menos conciente era el de aprovechar de vivencias ajenas para convertirlas en literatura, yo creo que -según este enfoque- a Manuel Puig hay que reconocerle un mérito muy importante: era una persona que sabía escuchar. Así es que satisfacer su curiosidad era también una experiencia que se revelaba enriquecedora. Un poco como cuando uno se encuentra delante de un analista que está allí para escuchar y, escuchando y limitándose a unas pocas preguntas, sugerir un sentido insospechado en palabras y frases. Y no es casual el paralelo entre Manuel Puig y un analista – lacaniano, yo diría – que se me ocurrió, porque la curiosidad del autor de *El beso de la mujer araña* daba lugar a una manera de escuchar en silencio gracias a la cual una voz se sorprendía entregada a una instancia ordenadora. Me parece que esta curiosidad o manera de escuchar en silencio tenía mucho que ver con el método según el cual Manuel Puig elegía voces del mundo para transformarlas en las voces de su literatura. (Morino 2003)

La lingua di Puig diventa 'aliena', rispetto alla lingua madre, in un contesto alieno, dove i codici linguistici sono differenti e, di conseguenza, lo è anche il modo di pensare la lingua stessa e quindi di comunicare.

La scrittura dunque soddisfa il bisogno di proiettarsi verso l'altro, comunicando problemi personali, fantasie ed esperienze che per essere espresse in modo esauriente devono essere autotradotte in linguaggio comprensibile. A tal riguardo Luca Barbieri scrive:

> Un testo è un atto di comunicazione. Ciò non significa che debba essere necessariamente indirizzato a un'altra persona, in quanto il destinatario di ogni testo, e quindi di ogni comunicazione, è in primo luogo lo stesso emittente. Ogni comunicazione è basata su un processo preliminare di autocomunicazione, di confronto dell'autore con i propri pensieri e con le proprie emozioni. Questa affermazione non deve far pensare che la direzione comunicativa di un testo sia primariamente autoreferenziale e monologica, ma al contrario il dialogo e la relazione sono alla base di ogni atto comunicativo testuale, e questa dialogicità avviene sia con l'Altro da Sé, sia con l'Altro in Sé. (Barbieri 2007, 24)

L'autotraduzione è una strategia di resa narrativa del vissuto e della propria soggettività attraverso la parola, un modo di sperimentare le potenzialità meno ovvie del linguaggio che, come sostenuto da Lawrence Venuti, è:

> a collective force, an assemblage of forms that constitute a semiotic regime. Circulating among diverse cultural constituencies and social institutions, these forms are positioned hierarchically, with the standard dialect in dominance but subject to constant variation from regional or group dialects, jargons, clichés and slogans, stylistic innovations, nonce words, and the sheer accumulation of previous uses. Any language use is thus a site of power relationships because a language, at any historical moment, is a specific conjuncture of a major form holding sway over minor variables. (Venuti 1998, 9-10)

Autotraduzione e scrittura puigiane presentano un aspetto peculiare, ossia il totale grado di immersione nell'ambiente in cui la lingua usata è un idioma 'altro' rispetto a quello nativo.

Non a caso Puig scrive nei luoghi in cui soggiorna, adottando codici e modismi linguistici propri di quei contesti socioculturali.

Relativamente al passaggio da una lingua all'altra, si può pertanto affermare che Puig compia un processo di autotraduzione strettamente vincolato alla necessità di esprimersi nella lingua propria del contesto in cui si trova, al fine di soddisfare il bisogno di accogliere ed essere accolto, di integrarsi attraverso il dialogo e la comunione fra culture. Tale prassi narrativa è evidente e realizzata in massimo grado proprio in *Eternal Curse on the Reader of These Pages*, dal momento che:

> *Maldición eterna y Sangre* constituyen un par solidario en cuanto a la técnica empleada en el proceso de escritura que implicó el registro de conversaciones mantenidas con personas reales, a través del tipeo en la máquina de escribir en un caso o del uso del grabador en el otro; par solidario también en cuanto al recurso a la traducción (del inglés y portugués respectivamente). (Kozak 2011, 132)

In entrambi i romanzi,[3] per realizzare il proprio intento, in prima istanza Puig autotraduce le proprie esperienze e idee in inglese, per poi 'ricondurle' allo spagnolo: un procedimento che riguarda in egual misura sia la dimensione conscia sia quella inconscia poiché, come affermato da Laura Bocci: «l'operazione dello scrivere e del tradurre coinvolge infatti il soggetto nella sua totalità conscia e inconscia» (Bocci 2013, 4).

In tale ottica è emblematico quanto scritto da Ketevan Kupatatze a proposito di *Eternal Curse on the Reader of These Pages*:

> this deliberate use of the English language functions in the novel is an allegory of the simultaneously violent and fascinating encounters between a foreigners and a native… an immigrant and a host state, between a city and an individual, between readers and texts. Manuel Puig explores the hospitable relationship born out of the moment of encounter, examining not only the restrictions, but also the redemptive and therapeutic functions of these moments… His question is: How do the demands and rules of hospitality change if 'speaking to [the] other' for an exiled person, as well as for the native, is mutually indispensable? (Kupatatze 2012, 1)

Riguardo a Puig si può supporre un 'grado di ospitalità' nei confronti del lettore quasi apertamente instaurato dal punto di vista dei processi cognitivi. Si veda l'estratto seguente:

> il passaggio dalla non-lettura alla lettura, secondo la psicologia dell'istruzione, consiste nella capacità di riconoscere le parole, di pronunciarle e di decodificarle. Quindi le abilità 'prerequisite' all'apprendimento, oggetto di ricerca di molti studiosi, sono riferite essenzialmente alle sotto-abilità di analisi e sintesi degli aspetti fonemici delle parole. (Porta 1996, 84)

La narrativa stessa è, per Puig, 'comunicazione' e traduzione di esperienze, proprie e altrui, che permette di svelarsi, di raggiungere un equilibrio interiore e, contemporaneamente alla propria esigenza, soddisfare anche «un possibile interesse del lettore» (Fasoli 2008): non solo, quindi, l'equilibrio personale, ma anche collettivo poiché al fine di comunicare e comprendere è necessaria «una adeguata competenza circa le regole socioculturali […] la semantica e la grammatica cioè non bastano, bisogna conoscere anche la grammatica sociale» (Cheli 2004, 112). Puig, scegliendo una registro linguistico popolare, non sofisticato, o comunque strategie discorsive volte alla continua comunione/esplorazione dell'altro da sé, ricorre a un lessico

**3** *Sangre de amor correspondido* (1982), scritto dall'autore in brasiliano-portoghese e poi autotradotto in spagnolo, presenta infatti una prassi compositiva analoga a *Eternal Curse*.

virtualmente alla portata di tutti, che appunto, può essere condiviso e favorire una comprensione (quasi una confidenza) del testo in termini anzitutto di repertorio lessicale. La struttura dialogica rimanda alla routine quotidiana ma, ancor più subliminalmente, al costante dialogo interiore che si svolge in ogni individuo. Puig riserva estrema attenzione all'aspetto psicologico dell'atto comunicativo, riguardo cui Ennio Cargnelutti e Guglielmo Capogrossi Guarna scrivono:

> la natura della comunicazione presenta caratteristiche sia consce che preconosce e inconsce. Infatti ogni comunicazione è una sorta di traduzione di rappresentazioni provenienti dall'inconscio (rappresentazioni di cosa) e di affetti ad esse riferiti, in rappresentazioni verbali (rappresentazioni di parola), cioè il passaggio dal linguaggio proprio dell'inconscio ad uno proprio della coscienza, attraverso l'uso delle parole. Parole che esprimendo una realtà complessa, non possono avere valore unico e assoluto, ma assumono un loro significato in funzione del contesto nel quale sono collocate. Basti pensare che ogni traduzione (come suggerisce anche l'etimologia) comporta un inevitabile tradimento. Un esempio di quanto stiamo dicendo ci pare rappresentato dal caso dell'analista che comunica un sogno, cioè un evento costituito per sua natura soprattutto da immagini, servendosi però necessariamente del linguaggio delle parole. (Caporossi Guarna, Cargnelutti 2002, 84)

Puig procede all'insegna di un ordine netto e rigoroso (quell'idea di ordine alla quale lui stesso ha confessato a Doriano Fasoli di ambire, poiché compiaciuto che la psiche non sia «un sacco pieno di gatti rabbiosi») che traduce nettamente la componente linguistica del testo, rispettando in massimo grado anche la lingua.

Volgere in espressione artistica le proprie esperienze e i propri desideri più intimi, i propri sogni in senso lato, è una pratica metaforicamente già equiparata all'atto traduttivo da Sigmund Freud, il quale scrive

> pensieri onirici e contenuto onirico manifesto stanno davanti a noi come due esposizioni del medesimo contenuto in due lingue diverse, o meglio, il contenuto manifesto ci appare come una traduzione dei pensieri del sogno in un altro modo di espressione, di cui dobbiamo imparare a conoscere segni e regole sintattiche, confrontando l'originale con la traduzione. (Freud 1989, 173)

Si può in tal senso parlare di dimensione psichica del testo: un'autentica struttura narrativa psichica successivamente autotradotta/raccontata sia oralmente sia tramite scrittura concreta, in «altro modo di espressione» rispetto alla forma originale. Nel caso di Puig quindi duplicemente autotradotta: da struttura testuale mentale/psichica a verbale e da identità te-

stuale linguistica 'inglese' a 'spagnola'. La fedeltà al dato oggettivo di Puig lo induce, consapevolmente o meno, ad autotradursi in conformità della situazione che sta vivendo, a tal riguardo è esemplare in *Eternal Curse on the Reader of These Pages* una discordanza fra il testo inglese e quello in lingua spagnola:

> *Eternal Curse*
>
> If it is four in the morning, there are about four more hours until daylight; if it is two, the night before is closer than the coming day. (Puig 1982, 139)
>
> *Maldición eterna*
>
> si son las cuatro de la mañana faltan tres horas y media para amanecer, si son las dos de la mañana se está más cerca de la noche anterior que de la mañana siguiente. (Puig 1980, 165)

In questo caso, inerente a un monologo del Signor Ramírez (protagonista del romanzo assieme a Larry), Puig viene probabilmente 'tradito' dal suo connaturato attaccamento alla circostanza concreta. Per questo motivo probabilmente è riportato un cambiamento di orario che in realtà, in riferimento al contesto, non dovrebbe subire variazioni: Ramírez e Larry infatti si trovano a New York, dunque che la vicenda sia narrata in inglese o in spagnolo non cambia il fatto che il sole sorga comunque alle otto. Sulla logica narrativa può tuttavia aver influito in maniera inconscia o meno la circostanza reale in cui l'autore redige la prima e la seconda versione (ossia rispettivamente a New York e in Spagna, dove il sole sorge appunto verso le sette e mezza). Quindi Puig può aver tradotto fedelmente la sua esperienza personale, influenzata dal dato reale che contribuisce a configurare il 'testo mentale', ossia la versione dell'opera configuratasi nella mente dell'autore e non ancora autotradotta in linguaggio concreto, costituita da:

> ciò che si sottrae alla lettera della comunicazione, la faccia buia e nascosta dei segni verbali e delle articolazioni strutturali del testo, il non detto, le strategie segniche di copertura e di mascheramento, le ambivalenze e le incrinature che si aprono nel discorso manifesto e che possono rivelare significati profondi non sintonici con quelli di superficie. L'inconscio testuale è individuabile nella dimensione formale-espressiva, più che in quella tematico-contenutistica del testo; è quella componente sfuggente, implicita, latente […] a cui è necessario giungere per cogliere alcuni aspetti del testo che lo fanno parlare in maniera diversa, più suggestiva, meno denotativa. (Barbieri 2007, 30-1)

Riguardo alla presenza di un testo mentale Massimo Oldoni scrive:

> la letteratura medievale, specialmente quella a carattere epico storiografico, si distingue per l'utilizzazione dell'amplissimo parco delle immagini mentali che la parola, provenendo dai recuperi della memoria, trasmette formando il «testo mentale». Come cogliere nella formazione del testo il contributo, l'importo presente di oralità? Generalmente è abitudine supporre che ogni *dicunt*, *ferunt*, *satis constat*, *fertur* o altro alluda ad una presenza di oralità operante; si fa dunque coincidere la tradizione orale con l'anonimo universo delle voci, del racconto ove si recuperano favole, epiche, maldicenze, esaltazioni, gesti stupefacenti di fronte ai quali l'emozione appare come un inseparabile ingrediente, quasi che più forte è l'emozione, più duratura sia l'oralità […] Dalle narrazioni mentali ed immaginative dell'oralità si giunge alla composizione del testo: da un «testo mentale», detto, trasmesso ma non scritto, si arriva al testo scritto. (Oldoni 1995, 382-3)

Rapportando la citazione precedente alla scrittura di Puig, è evidente la misura in cui le voci reali abbiano costituito anzitutto la matrice prima, a livello mentale di un testo mentale e quindi psichico, del romanzo, in quanto, sostiene Roxana Páez, l'intento di Puig è quello di «rozar la utopía de la 'ajenidad' del material; ya no hacer literatura sólo con los restos, con la efímera *mass-culture*, sino ni siquiera adueñarse de las historias: ser un copista de la vida privada, un *voyeur*, un transcriptor» (Páez 1998, 103). In *Eternal Curse* tale ricerca del vero avviene all'insegna di un percorso psicanalitico che può aiutare a rileggere analiticamente l'intera produzione puigiana e considerare che:

> lo que Puig hizo desde su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, fue atentar contra la intimidad como refugio, guarida, espacio privado, utopía de interioridad: husmear, inmiscuirse, interceptar comunicaciones confidenciales, irrumpir en archivos secretos, descorrer telones, restablecer verdades escamoteadas, sacar confesiones a la luz, exhumar primicias innobles o desoladoras. Puig es el gran desenmascarador, el que niega la sombra, el disipador de opacidades. No hay secreto en sus libros que no tenga los días contados; no hay libro suyo que no sea la historia de la divulgación de un secreto. A mitad de camino entre el oído absoluto que pregonó Freud, el mítico detector de mentiras policial y las cámaras de vigilancia contemporáneas […] contar una historia, para Puig, siempre es enfrentar el problema de una doble vida, una doble ley, un doble mundo. Siempre es preciso darlo vuelta todo como un guante: mostrar los pensamientos que esconde la conversación, revelar el contenido de cartas que no se enviaron o fueron destruidas, desnudar los gestos, las expresiones de las caras, las muecas sintomáticas que el

discurso deja fuera de campo y que deciden, sin embargo, el verdadero sentido de lo que se dice. (Pauls 2014)

## 2 *Curse* and/y *Maldición*

Composto interamente da dialoghi, il romanzo coinvolge il lettore in una vera e propria indagine volta alla scoperta progressiva dei personaggi e degli eventi narrati. Strutturato in due sezioni, alle quali seguono sette lettere e una domanda di assunzione, è un'opera che esemplifica perfettamente la concezione narrativa puigiana.

Le conversazioni si svolgono fra l'anziano Signor Ramírez (settantaquattrenne di origine argentina, costretto dal Human Rights International Reception Committee all'internamento presso il Greenwich Village Home di New York per curare la grave amnesia e l'acuto stato depressivo provocato dalla prigionia alla quale è stato sottoposto in Argentina) e Larry, al quale il Committee lo ha affidato per tre giorni alla settimana.

Viene raccontato il dramma vissuto dal Signor Ramírez, il quale, anziano e invalido, non riesce a ricordare il passato ed è intenzionato a recuperare i propri ricordi. Egli ritiene che l'unica soluzione per risolvere il proprio dramma consista nel conoscere e penetrare a fondo la sfera privata, presente e passata, di Larry, al quale rivolge ininterrottamente, fino a condurlo all'esasperazione, numerose domande. Ecco tematicamente la necessità di incontro con l'altro da sé al fine di recuperarsi e costituirsi in quanto individui. Il romanzo è ripartito in due sezioni articolate in una serie di eventi principali, indicati solamente da una spaziatura che li precede e li segue. Occorre considerare il testo idealmente quadripartito: dal testo psichico in inglese (e quindi, a livello recondito, a sua volta una prima autotraduzione del lessico da spagnolo nativo a inglese) a testo verbalizzato in inglese poi autotradotto in spagnolo.

In prima battuta il radicamento a un luogo preciso, New York, implica uno sradicamento/spostamento originario. *Eternal Curse* dimostra come Puig utilizzi un idioma adottato, ospite, che nonostante l'economia espressiva tende, in sede di autotraduzione, a didascalizzare il discorso anche nel caso di messaggi velati o sottintesi.

Le apparenti infedeltà autotraduttive sono indice di coerenza rispetto alla globalità delle opere puigiane: la realtà autotradotta in narrativa è altrettanto rispettata in sede di traduzione in quanto, di per sé, differente contestualmente fra Stati Uniti e Spagna. Il vissuto non smette mai di esercitare influenza concreta sulla creazione artistica, ne sancisce un continuo progresso che rende necessarie alcune differenze. La diacronicità fra pubblicazione e autotraduzione pare aver consentito a Puig di rivedere, nel corso del suo viaggio reale e di quello editoriale del romanzo, alcuni passaggi. Il tempo 'autotraduttivo' consente di mu-

tilare il testo nei punti in cui è necessario, ossia dove le omissioni non corrispondono unicamente a scelte autoriali obbligate da differenze linguistiche fra inglese e spagnolo, bensì laddove è opportuno nei termini di struttura e senso.

Tale processo si può equiparare a quello psicanalitico di spogliazione e ricostruzione, anche verbale, dell'accessorio, per giungere o quantomeno approssimarsi il più possibile alla verità e al significato originale del testo, quello che realmente deve essere ricostruito attraverso un succedersi di tappe redazionali e autotraduttive.

A tal riguardo è significativo quanto scrive Freud: «il materiale presente sotto forma di tracce mnemoniche è di tanto in tanto sottoposto a un riordinamento in accordo con gli avvenimenti recenti, a una trascrizione […] Vorrei mettere in rilievo il fatto che le successive stesure rappresentano la realizzazione di epoche successive della vita» (Freud 2008, 217-9).

Il bilinguismo autoriale puigiano permette allo scrittore di tradurre compiutamente e coerentemente il testo psichico e rinnovarlo in un idioma che consenta di ampliare/sviluppare il discorso. Nel romanzo, per ricostruire il proprio passato, il Signor Ramírez necessita della parola, di uno psicanalista inconsapevole che è Larry, e che di fatto colma il vuoto di memoria e di parola che affligge Ramírez.

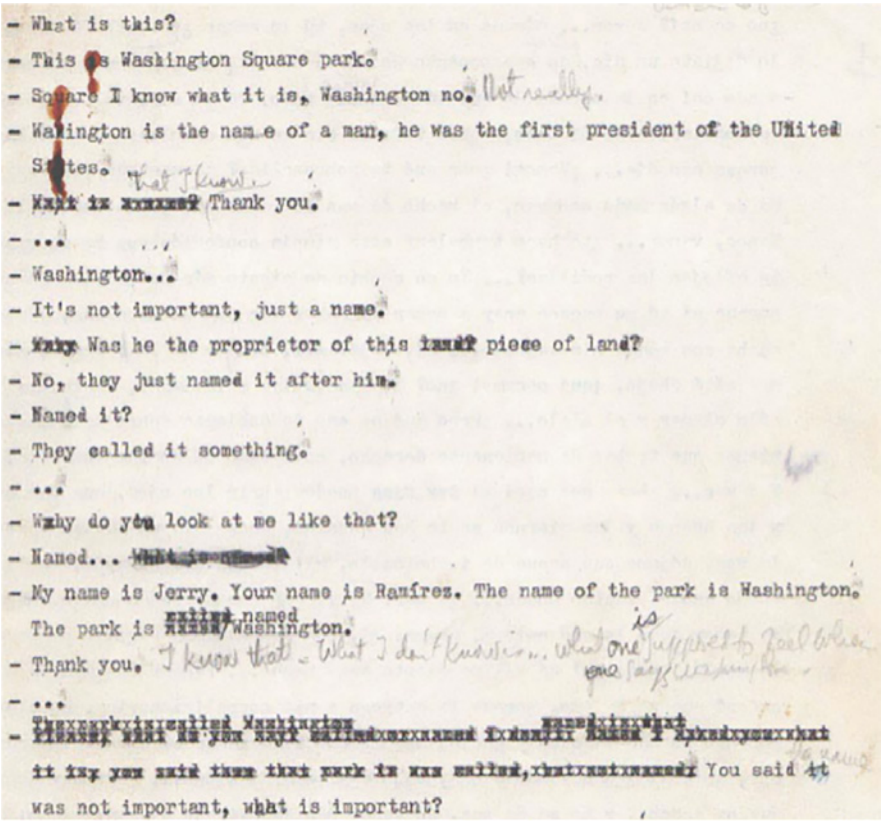
Puig, sceglie per le sue opere un lessico estremamente 'volgarizzato', ossia proposto nella versione popolare. Secondo Raul Schenardi Puig «Ha elevato il colloquiale a categoria letteraria […] I personaggi si formano attraverso le loro stesse parole. Esistono soltanto quelle voci, quelle mani che scrivono lettere» (Schenardi 2005).

L'appropriazione della lingua la rende grammaticalmente instabile, personalizzata e quindi soggetta a errori. Come anticipato è evidente la misura in cui la narrativa di Puig nasce dall'estrema concretezza della situazione.

Avviene in qualche caso che suddetta propensione al concreto, associata al rispetto del contesto, si traduca in coerente vuoto nella scrittura, poiché una titubanza o una percezione vengono rese con sospensioni della parola.

Dati oggettivi che connotano la concretezza, allora, devono essere comprensibilmente omessi, e i vuoti, nella prospettiva di una lettura globale di entrambe le opere, diventano la trasposizione più precisa possibile del testo di partenza, quello fondato sulla percezione psichica degli eventi. Le lingue si affiancano a livello anzitutto psicologico, avvicendandosi.

Il ricorso a una parola incerta, provvisoria, lo si può constatare anche considerando i manoscritti originali. Si vedano per esempio i seguenti casi:


- What is this?
- This is Washington Square park.
- Square I know what it is, Washington no. Not really.
- Washington is the name of a man, he was the first president of the United States. that I know
- ~~Xxxx is xxxxxx?~~ Thank you.
- ...
- Washington...
- It's not important, just a name.
- ~~Xxxx~~ Was he the proprietor of this ~~xxxx~~ piece of land?
- No, they just named it after him.
- Named it?
- They called it something.
- ...
- Why do you look at me like that?
- Named... ~~What is named?~~
- My name is Jerry. Your name is Ramírez. The name of the park is Washington. The park is ~~xxxxx~~ named Washington. is
- Thank you. I know that - What I don't know is... what one supposed to feel when one says Washington.
- ...
- ~~Thxxxxxkxixxcalled Washington xxxxxx

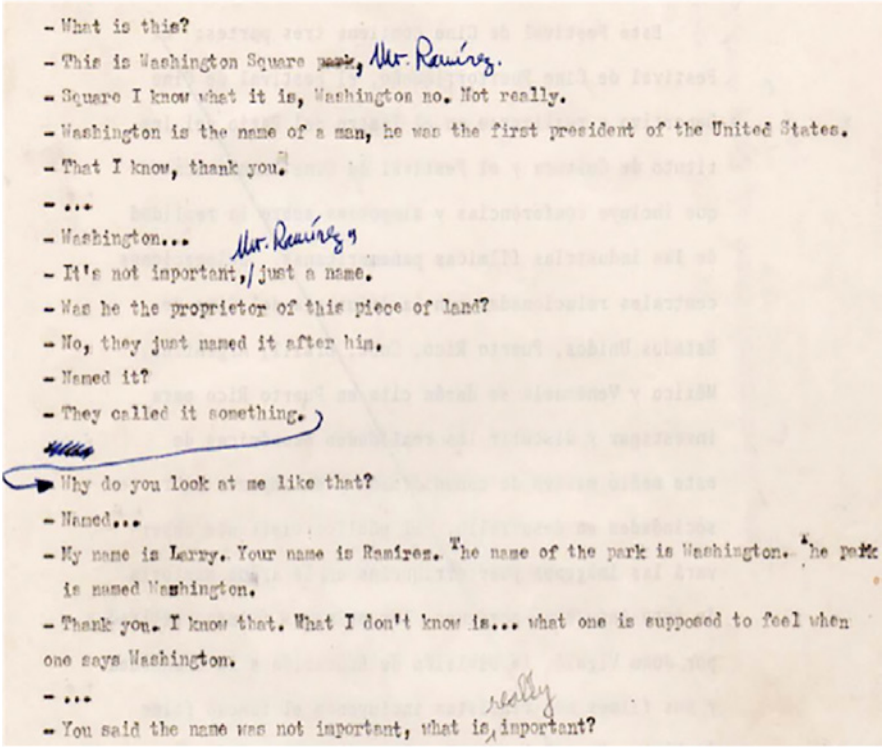

– What is this?
– This is Washington Square ~~park~~, Mr. Ramírez.
– Square I know what it is, Washington no. Not really.
– Washington is the name of a man, he was the first president of the United States.
– That I know, thank you.
– ...
– Washington... Mr. Ramírez
– It's not important, just a name.
– Was he the proprietor of this piece of land?
– No, they just named it after him.
– Named it?
– They called it something.
– Why do you look at me like that?
– Named...
– My name is Larry. Your name is Ramirez. The name of the park is Washington. The park is named Washington.
– Thank you. I know that. What I don't know is... what one is supposed to feel when one says Washington.
– ...
– You said the name was not important, what is really important?

Figura 4. Archivo Digital Manuel Puig, FaHCE, N.F.39.0592 R_ (1) (por gentileza de Carlos Puig)

La versione emendata per la pubblicazione rispetta l'ultima manoscritta

– What is this?
– Washington Square, Mr. Ramírez.
– I know 'square' but not 'Washington'. Not really.
– Washington is the name of a man, the first President of the United States.
– ...
– Washington...
– Forget it, it's not important, Mr. Ramírez. It's just a name and nothing more.
– Was the owner of this land?
– No. They simply named it after him.
– 'Named?'
– Yes. Why are you looking at me like that?
– Named...

– My name is Larry. Yours is Ramírez. And Washington is the name of this square, all right? The square is named Washington.
– I know. What I don't know is what one is supposed to feel when one says 'Washington'.
– ...
– You said the name was not important. What, then, is important? (Puig 1982, 3)

Dunque le fasi di costituzione genetica del testo conducono a una versione definitiva contraddistinta dalla sinteticità.

Puig autotraduce sottraendo materiale da un inglese incerto che, progressivamente privato di componenti lessicali costitutive l'articolazione della frase, rappresenta, nel passaggio allo spagnolo, una scelta all'insegna della comunicazione più diretta e fluida.

Non cambia il senso ma viene favorita l'immediatezza. A tal proposito è emblematico il cambiamento riguardante la penultima riga di dialogo, che da «Thank you. I know that. What I don't know is… what one is supposed to feel when one says 'Washington'» in entrambe le versioni manoscritte, diventa nel romanzo pubblicato «I know. What I don't know is what one is supposed to feel when one says 'Washington'».

La sottrazione di elementi della frase riguarda anche casi in cui il significato non cambia minimamente, si veda per esempio la parola *proprietor* (riga 9 del manoscritto) divenuta poi *owner* nella versione pubblicata (riga 8), e la riga 10, in cui la versione definitiva «Named?» presenta un'abbreviazione rispetto alla precedente (sul manoscritto appare infatti «Named it?»).

Il fatto è significativo poiché, oltretutto, nella versione definitiva è presente un'ulteriore omissione, ovvero quella della riga 12 della versione manoscritta: «They called it something».

Differente il discorso per quanto invece concerne la versione spagnola, in cui gli interventi sul manoscritto sanciscono un iniziale ampliamento del materiale, rispetto alla prima versione del manoscritto stesso e quindi della versione inglese.

Anzitutto non risultano nell'archivio documentazioni che attestino una stesura successiva rispetto a quella digitalizzata.

La stesura in spagnolo è effettivamente risultato di una traduzione/trascrizione, poiché rispetta rigorosamente l'ultima versione manoscritta inglese sfruttando però la facoltà di ampliare le frasi laddove occorra per rendere il significato maggiormente chiaro al lettore di lingua spagnola.

Pertanto l'autotraduzione di Puig presenta un duplice livello di fedeltà: alla stesura in inglese (per quanto riguarda il senso) e a quella in spagnolo (per quanto riguarda sia il testo manoscritto che le esigenze del lettore). Si noti infatti, prendendo visione della pagina manoscritta e di quella pubblicata, il seguente caso:

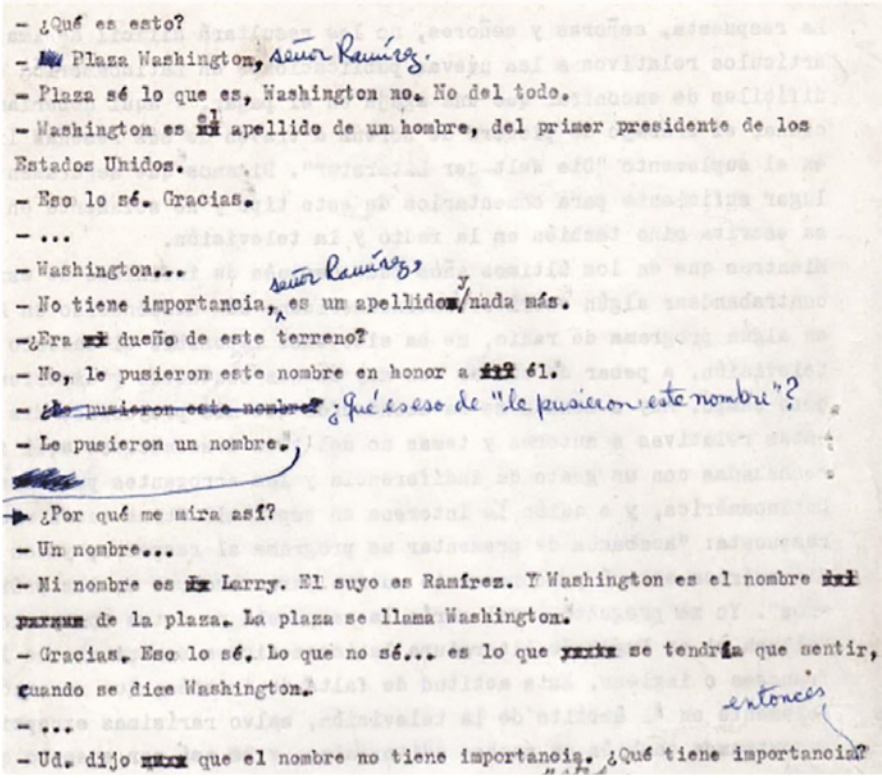

– ¿Qué es esto?
– Plaza Washington, señor Ramírez.
– Plaza sé lo que es, Washington no. No del todo.
– Washington es el apellido de un hombre, del primer presidente de los Estados Unidos.
– Eso lo sé. Gracias.
– ...
– Washington...
– No tiene importancia, señor Ramírez, es un apellido y nada más.
–¿Era dueño de este terreno?
– No, le pusieron este nombre en honor a él.
– ¿Que es eso de "le pusieron este nombre"?
– Le pusieron un nombre.
– ¿Por qué me mira así?
– Un nombre...
– Mi nombre es Larry. El suyo es Ramírez. Y Washington es el nombre de la plaza. La plaza se llama Washington.
– Gracias. Eso lo sé. Lo que no sé... es lo que se tendría que sentir, cuando se dice Washington.
– ...
– Ud. dijo que el nombre no tiene importancia. ¿Qué tiene importancia entonces?

Figura 5. Archivo Digital Manuel Puig, FaHCE, N.F.10.0063 R_ (1) (por gentileza de Carlos Puig)

La versione definitiva equivale, sia in traduzione che rispetto al manoscritto, all'originale inglese

– ¿Qué es esto?
– – Plaza Washington, señor Ramírez.
– Plaza lo se que es, Washington no. No del todo.
– Washington es el apellido de un hombre, del primer presidente de los Estados Unidos.
– Ese lo sé. Gracias.
– ...
– Washington...
– No tiene importancia, señor Ramírez, es un apellido y nunca más.
– ¿Era dueño de este terreno?
– No, le pusieron este nombre a honor de él.
– ¿Que es eso de 'le pusieron este nombre'?
– Le pusieron un nombre. ¿Por qué me mira así?

– Un nombre...
– Mi nombre es Larry. El suyo es Ramírez. Y Washington es el nombre de la plaza. La plasa se llama Washington.
– Gracias. Eso lo sé. Lo que no sé... es lo que se tendría que sentir, cuando se dice Washington.
– ...
– Usted dijo que el nombre no tiene importancia. ¿Qué tiene importancia, entonces? (Puig 1980, 7)

La differenza si riscontra alla riga 12 di tutte le versioni considerate: «¿Que es eso de 'le pusieron este nombre'?», più lunga del corrispettivo inglese: «Named?».

Mentre il significato in termini narrativi non cambia, l'ampliamento denuncia un'attitudine autotraduttiva volta a rispettare la differente peculiarità sintattica (e grammaticale) della lingua spagnola, più 'prolissa' rispetto a quella inglese e pertanto necessitante di un'articolazione più estesa. Elevare a forma di scrittura le parole stesse del quotidiano attraverso un linguaggio non sofisticato e artificioso, a volte sgrammaticato come nei casi di *Eternal Curse* e della rispettiva autotraduzione, richiama metodologicamente il processo di volgarizzazione, che per definizione volge la terminologia specialistica in forma facile e piana, in modo da renderla comprensibile a chi difetti di cultura specifica.

Quindi la traduzione del linguaggio effettuata dall'autore è una prassi rigorosa che rielabora la trascuratezza stessa della parlata reale. Manuel Puig è del resto uno scrittore rigorosissimo quanto ad accuratezza, esigente in massimo grado riguardo alla riuscita del proprio lavoro. Scrive ancora Morino:

> Manuel Puig no fue sólo un escritor que trabajó incansablemente, conciente que una obra requiere aplicación y severidad consigo mismo, y que -por eso, sobre todo cuando algún proyecto se había apoderado de él- organizaba su tiempo según horarios estrictos. Se despedía de cualquiera reunión antes de las 11 de la noche, y cuidaba descansar para que el día después fuese de lo más productivo. Manuel Puig fue también un escritor que supo muy bien planear la difusión de su obra en otros idiomas, así logrando rápidamente una fama a nivel internacional. Esta difusión tan amplia – del inglés al italiano, del francés al griego, del alemán al turco, del portugués al japonés y al polonés etc. – fue ella misma fruto de un trabajo incansable y, por supuesto, de una voluntad que no se concedía tregua. Además, cuando se trataba de la traducción de una obra suya a un idioma que él conocía, Manuel Puig era muy exigente y quería controlar la traducción paso a paso, desde el comienzo hasta el final. (Morino 2003)

Dalla precedente citazione si evince quanto ogni stadio costitutivo dell'opera sia soggetto a massimo scrupolo, e che di fatto per Puig la traduzione stessa è fondamentale, un aspetto sul quale non soprassedere in nessun caso:

> en las cartas que me envió no faltan momentos de desagrado y también de enojo a causa de mi trabajo, cuando yo no lograba expresar cabalmente lo que él quería que fuera expresado. Es lo que pasó, por ejemplo, en el caso de la traducción del guión *Recuerdo de Tijuana*, donde yo me encontré por primera vez con una variante del español que entonces no conocía: la mexicana. Después de recibir la primera versión del texto traducido, Manuel Puig me escribió una carta en la cual se declaraba muy insatisfecho de mi trabajo y añadía toda una serie de post datam en español y en italiano que permiten darse cuenta de la importancia que él atribuía a las traducciones de sus obras. (Morino 2003)

Dunque le discordanze fra le due versioni del romanzo sono in realtà scrupolose modalità autotraduttive che rispettano la natura delle opere. Opere che devono raggiungere e soddisfare sia l'autore che il pubblico, poiché Angelo Morino (2003) in tal senso scrive: «Pasando de una carta a otra, la impresión que se define es la de un hombre que vivía sobre todo para escribir, sin desdeñar de sacar dinero de su habilidad en el empleo de las palabras».

Il romanzo si conclude con la fine della parte dialogata e l'inizio di una breve appendice costituita da alcune lettere. L'annuncio della morte del Signor Ramírez sancisce un'ideale rottura definitiva con Larry, poiché il testamento col quale l'anziano lascia in eredità i suoi testi, pieni di annotazioni sulle quali Larry avrebbe voluto lavorare, vengono donati alla biblioteca dell'ospedale, impedendo così a questi di svolgere un'attività che ne avrebbe agevolato la svolta professionale in qualità di ricercatore. Anche in questo caso si noti la progressione inesorabile verso la voce del reale: esaurito lo scambio di battute fra i protagonisti, non rimane che la concretezza dei documenti.

Ulteriore fatto significativo: mentre le parole delle persone sono spesso imperfette grammaticalmente, e possono ampliare il testo e presentare discordanze per quanto riguarda la fisionomia delle frasi tra la versione inglese e quella spagnola, per quanto riguarda le testimonianze conclusive (veri e propri atti verbalizzati) si constata l'equivalenza formale, poiché tali testimonianze sono frutto ideale di una scrittura ponderata e 'ufficializzata'.

Tuttavia, proprio l'ultima lettera, formalmente identica in inglese e in spagnolo, presenta alcune differenze che, per quanto apparentemente irrilevanti, assumono rilievo alla luce delle riflessioni fin qui esposte.

Si vedano i due casi che seguono:

*Eternal Curse*

Saint Vincent's Hospital
New York
Christmas Night 77

This is my last will and testament. I am very pleased to state that I have a nice present to leave behind. All that I possess are these four books, with some numbers pencilled in them. But they can be use to a person I deeply appreciate, my friend Larry, the attendant hired by the committee.

This has been a very nice day; and now I'm convinced that things will definitely improve for me in the future.
Juan José Ramírez
(Puig 1982, 226)

*Maldición eterna*

Saint Vincent's Hospital, Nueva York
Noche de Navidad 1977

Estos son mi última voluntad y testamento. Tengo el agrado de declarar que poseo un buen regalo para dejar como herencia. Todo lo que tengo es estos cuatro libros, con algunos números escritos en lápiz sobre sus hojas. Pero pueden ser útiles para una persona que aprecio profundamente, mi amigo Larry, el acompañante que trabajó conmigo en estas semanas. Este ha sido un día muy bueno, y ahora estoy convencido de que las cosas van a mejorar para mí, sin duda, en el futuro.
**Juan José Ramírez**
(Puig 1980, 270)

Si noti infatti che nell'intestazione varia la stesura dell'anno. Mentre nella versione inglese è scritto «77», in quella spagnola appare esteso, «1977». Inoltre il singolare della prima frase diviene plurale nella seconda («This is» – «Estos son»). Ma soprattutto le differenze riguardano la conclusione del primo paragrafo («the attendant hired by the committee» – «el acompañante que trabajó conmigo en estas semanas»), quella del secondo («sin duda» di cui manca il corrispettivo inglese) e il nome scritto in calce, evidenziato in grassetto nel secondo caso.

Circa l'anno, si può supporre che Puig, abbia conferito maggior precisione grafica al riferimento, la sicurezza maggiore nell'uso della propria lingua madre e del tempo intercorso fra le due versioni gli ha consentito

di fornire un'indicazione cronologica completa graficamente: anche in questo caso il tempo ha colmato una lacuna. E l'estremo scrupolo che contraddistingue Puig avvalora questa ipotesi, egli è sempre alla ricerca del perfezionamento, come testimoniano le lettere scritte a Morino:

> a Manuel Puig le hacía falta un control total de su obra en vías de traducción, sin que ni siquiera una página quedara excluida. A no ser así, el ansia se apoderaba de él, como se puede entender de lo que me escribió al darse cuenta que faltaba una hoja de la traducción mecanografiada de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*: «Aquí van las correcciones de las páginas 103 a 156. Por desgracia no está completo porque no me mandaste la página 124 y por lo tanto tuve que dejar sin ver la 125 que es correlativa. [...] Por favor mándame la página 124!!!» (Río de Janeiro, 5 de octubre de 1981). (Morino 2003)

Perciò anche un dettaglio apparentemente irrilevante quale quello di cui si è appena discusso può esser passibile di revisione e, nell'ottica dell'(auto) traduzione a posteriori, riadattamento alla luce di una più solida padronanza della lingua che nomina la realtà.

Allora anche la seconda casistica può esser analizzata alla luce del disegno narrativo globale: l'ultima volontà nonché ultimo testamento è in realtà raddoppiata, poiché al momento di pubblicare la versione spagnola i testamenti scritti sono due, quello in *Eternal Curse* e quello in *Maldicíon eterna*, che li comprende entrambi e legittima, a livello profondo, il ricorso al futuro.

Il terzo caso è il più palesemente divergente: «el acompañante que trabajó conmigo en estas semanas» amplia e specifica il significato di «the attendant hired by the committee». Ma soprattutto specifica «en estas semanas», ossia una tempistica ampia che può implicare la cronologia complessiva riferita alle due stesure: essendo esistenti su carta entrambe nel momento in cui Puig scrive questa lettera (non a caso inclusa in appendice, nella parte finale del lavoro), può esplicitare un riferimento cronologico di cui precedentemente non poteva essere sicuro. Non a caso *Maldición eterna* è pubblicato realmente un tempo stimabile in 'alcune settimane' dopo *Eternal Curse*. E l'uso del grassetto per evidenziare il nome di Ramírez (differentemente dalla versione inglese) assume il valore di una dichiarazione definitiva: si tratta infatti dell'ultimo lascito da lui redatto, poiché nelle lettere che seguono viene notificata la sua morte e quindi la sua parola termina qui, «sin duda».

Pertanto *Maldicíon eterna* ha acquisito l'ampiezza e la precisione che solo il tempo autotraduttivo hanno potuto conferirle: è stato compito il passaggio dall'inderminatezza all'ordine tanto importante per Puig, il cui progetto narrativo/(auto)traduttivo è stato esaurientemente ultimato.

## 3 Conclusioni

Le opere di Puig, influenzate dalla cultura popolare di massa (*soap opera*, radio teatro, romanzo a puntate, boleri, tanghi argentini) nonché da Freud e da Lacan e le loro rispettive teorie sulla psicoanalisi (atomizzazione dell'individuo, elaborazione delle associazioni di idee, rifiuto dell'ordine cronologico lineare), sono collage di svariate voci e registri (provenienti da flussi di coscienza, dialoghi, estratti da giornali, referti medici, lettere, curricula, articoli su riviste di moda) che rievocano le didascalie esplicative utilizzate nella redazione delle sceneggiature (e presenti nei film muti) e delle opere teatrali: non a caso Puig scrisse anche piéce teatrali: *Bajo un mantón de estrellas* (1979) e *La cara del villano* (1978). Ma sono anche autentiche tappe di processi psicanalitici volti a ricostruire, dialogicamente, la percezione della realtà contestuale da parte dell'individuo.

Proprio il moto costante che induce Puig a rielaborare e proporre un dato concreto può essere assimilato alla prassi autotraduttiva:

> the term 'self-translation' is problematic in several respects, but principally because it compels us to consider the problem of the existence of an original. The very definition of translation presupposes an original somewhere else, so when we talk about selftranslation, the assumption is that there will be another previously composed text from which the second text can claim its origin. (Bassnett 2013, 15)

In sostanza Manuel Puig propone una propria versione della realtà a partire dal rispetto per la suddetta e da una prospettiva antropocentrica: le passioni dell'autore sono innestate su (in) una narrazione che presenta fatti, luoghi e contesti socio-politici reali, vissuti da lui stesso e rielaborati in un progetto letterario che è autentica autotraduzione metaforica del sé, in quanto ogni personaggio e ogni evento è concretamente parte del bagaglio esperienziale dell'autore: ogni personaggio reca in sé aspetti riconoscibili della personalità di Puig e, fatto ancor più importante, delle sue esperienze di vita.

Il discorso articolato da Manuel Puig è la ricostruzione-(auto)traduzione del proprio vissuto attraverso molteplici episodi-romanzi che, di volta in volta, ripercorrono la sua intera esistenza: dall'infanzia all'età adulta, proseguendo attraverso le esperienze come esule e come individuo in costante crescita e in rapporto con contesti eterogenei.

Una vera e propria testimonianza del sé, attraverso meccanismi di trasposizione letteraria che rispettano la sostanza del dato empirico. (Auto) traduzione significa, a livello primario, «conduzione verso, trasporto»: tale trasporto può esser 'condotto' intersemioticamente, e l'esistenza di Puig come quella di qualsiasi altra persona è di fatto una base concreta e 'conducibile' quanto lo è un testo scritto.

## Bibliografia

Álvarez, Rossana; Gómez, Juan Ariel (2004). «Manuel Puig y la estrategia de la (auto)traducción». *II Congreso CELEHIS de Literatura Argentina/ Latinoamericana / Española* (Mar del Plata, 25-27 de noviembre de 2004). Mar de la Plata: UNMdP, 1-10.

Barbieri, Gian Luca (2007). *Tra testo e inconscio. Strategie della parola nella costruzione dell'identità*. Milano: Franco Angeli.

Bassnett, Susan (2013). «The Self-Translator as Rewriter». Cordingley, Anthony (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London; New York: Bloomsbury Academic, 13-26.

Bocci, Luca (2013). «Traduzione e psicoanalisi» [online]. *PSICOART, Rivista online di arte e psicologia*, 3(3), 1-17. URL `https://psicoart.unibo.it/article/view/3463/2826` (2016-04-04).

Capogrossi Guarna, Guglielmo; Gargnelutti, Ennio (2002). «Comunicazione dell'esperienza clinica e funzione auto-analitica». Vergine, Adamo (a cura di), *Trascrivere l'inconscio. Problemi attuali della clinica e della tecnica psicoanalitica*. Milano: Franco Angeli, 80-96.

Chamberlain, Lori (1987). «The Subject in Exile. Puig's 'Eternal Curse' on the Reader of These Pages». *NOVEL: A Forum on Fiction*, 20(3), 260-75.

Cheli, Enrico (2004). *Teorie e tecniche della comunicazione interpersonale*. Milano. Franco Angeli.

Fasoli, Doriano (2008). «Conversazione con Manuel Puig (scrittore)» [online]. *Riflessioni.it*, 17. URL `http://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/manuel-puig.htm` (2016-05-11).

Freud, Sigmund (1989). *L'interpretazione dei sogni*. A cura di Cesare Musatti, Torino: Bollati Boringhieri. Trad. di: *Die Traumdeutung*. Leipzig: F. Deuticke, 1899.

Freud, Sigmund (2008). *Lettere a Wilhelm Fliess, 1887-1904*. Trad. di Maria Anna Massimello. Torino: Bollati Boringhieri. Trad. di: *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*. Frankfurt am Main: Samuel Fischer Verlag, 1986.

Kozak, Claudia (2011). «Manuel Puig, la política, el umbral». *Ciencia, docencia y tecnología*, 43, 129-53.

Kupatatze, Ketevan (2012). «The Theme of Hospitality in Manuel Puig's Eternal Curse on the Reader of These Pages» [online]. *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 2, 1-14. URL `http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss4/` (2016-04-30).

Lacan, Jacques (1974). *Scritti*. Trad. di Giacomo Contri. Torino: Einaudi. Trad. di: *Ecrits*. Paris: Le Seuil, 1972.

Lacan, Jacques (2003). *Il seminario, Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*. A cura di Antonio di Ciaccia. Trad. di Adele Succetti. Torino: Einaudi. Trad di: *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Le Seuil, 1973.

Martinetto, Vittoria (2006). «Extranjera para sí misma: un diálogo entre identidad y creación en *Flores de un solo día* de Anna Katzumi Stahl» [online]. *Artifara*, 6. URL www.cisi.unito.it/artifara/rivista6/testi/kazumi.asp (2016-05-13).

Martini, Giuseppe (2007). «Conversazione sulla psicoanalisi». Jervolino, Domenico; Martini, Giuseppe (a cura di), *Paul Ricoeur e la psicoanalisi*. Milano: Franco Angeli, 153-71.

Morino, Angelo (2003). «Manuel Puig a través de sus cartas» [online]. *Artifara*, 3. URL https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1261923 (2016-05-09).

Oldoni, Massimo (1997). «I luoghi della cultura orale». Musca, Giosuè (a cura di), *Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo: Atti delle dodicesime giornate normanno-sveve* (Bari, 17-20 ottobre 1995). Bari: edizioni Dedalo, 373-88.

Páez, Roxana (1998). *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Almagesto.

Pauls, Alan (2014). «Sobre Manuel Puig: la zona íntima» [online]. *Revista dossier*, 8. URL http://www.revistadossier.cl/sobre-manuel-puig-la-zona-intima/ (2016-07-05).

Porta, Maria (1996). *L'apprendimento della lettura*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.

Puig, Manuel (1980). *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral.

Puig, Manuel (1982). *Eternal Curse on the Reader of These Pages*. New York: Randon House.

Salizzoni, Roberto (2003). *Cultural studies, estetica, scienze umane*. Torino: Trauben.

Schenardi, Raul (2005). «L'inconscio è abitato dai romanzi d'appendice» [online]. *Sotto il vulcano*. URL http://www.edizionisur.it/sotto-il-vulcano/22-07-2016/linconscio-abitato-dai-romanzi-dappendice-profilo-manuel-puig/ (2016-04-21).

Venuti, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Álvaro Feijó, Sidónio Muralha e Políbio Gomes dos Santos
## Três poetas do desassossego no *Novo Cancioneiro*

Carlos Ceia
(Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

**Abstract** Álvaro Feijó, Sidónio Muralha and Políbio Gomes dos Santos are three Portuguese poets coming into literary age during the 1940s when an important collection of books was published (*Novo Cancioneiro*) in Portugal's Salazar. The new poets tried to be involved in the New Realism aesthetic power to overcome Salazar's social repression and, through a new language far from the individual-driven patterns of late Modernism, they managed to offer a way to translate into verse people's suffering, poverty and social and political seclusion. Each of the three poets introduced in this article follow a different path after 1944, and that is one reason why they failed as a literary group since they did not work under the very same flag, but they shared the same courage of other senior writers who defied the fascist regime at the same time. The three poets remain almost unknown and untouched in terms of literary criticism until today.

**Sumário** 1 Álvaro Feijó e a Torre Branca de Marfim. – 2 Sidónio Muralha e os Poemas de Tragédia. – 3 Políbio Gomes dos Santos e o Drama Pessoal.

**Keywords** Poetry. Portugal. Álvaro Feijó. Sidónio Muralha. Políbio Gomes dos Santos. Novo Cancioneiro.

## 1 Álvaro Feijó e a Torre Branca de Marfim

Álvaro Feijó pertencia a uma velha família aristocrática do Norte do país e não é de estranhar a severa educação que dominara os anos em que viveu na sua «Torre branca de Marfim», como metaforiza no primeiro poema de *Primeiros Versos*, referindo-se à infância já distante dez anos. Essa Torre freudiana guardava todos os anseios e de um jovem que se interrogava perante um mundo que assistia a profundas transformações sociais e políticas. Eis um jovem Apolo, Torre das Torres, sofredor de todas as formas de vida, cujas respostas oraculares a tais transformações o aproximarão de um Neo-Realismo, que era em si mesmo uma súplica política. Sentia-se um pequeno David «buscando o fim da estrada que, sem fim, | não sei, eu próprio, ainda, onde vai dar» (Pinheiro Torres 1989, 222). A poesia nasce-lhe, assim, como uma retirada filosófica do mundo, deixando para trás os resquícios da infância resguardada na Torre de David.

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-6**
Submission 2016-04-12 | Acceptance 2017-01-10
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Sabemos desde cedo que a sua estrada tem apenas um sentido: a morte. Cantará, por isso, a morte lorquiana da Andaluzia, onde «se morre| pela Justiça»; chorará a perda do cedro de Guernica, «a morta liberdade»; denunciará «o desespero, a luta, a dor de combater | e de morrer»; reconhecerá a miséria do povo ao ponto de sentir «que vale mais morrer do outro lado,| onde se morre mais limpo»; e evidenciará a visão trágica do futuro, para além do que uma «cigana velha» (Pinheiro Torres 1989, 221ss.) pode ler nas linhas das mãos do poeta, inscrito na linha da luta eterna entre a vida e a morte. Esta presciência da morte ultrapassa a dimensão subjectiva da crise endógena de um adolescente angustiado e progride para uma depressão exógena que será uma outra forma de olhar neo-realista sobre as tensões sociais da época, como sejam os fascismos europeus, as constantes ameaças de guerra e, sobretudo, a Guerra Civil espanhola, tema maior do imaginário ibérico da geração de Álvaro Feijó. Apesar disso, o Poeta permanecerá inoculado contra a influência que alguma poesia estrangeira, nomeadamente o estro de Lorca, exercerá noutros seus contemporâneos, uma vez que Álvaro Feijó se manterá fiel às lições de Junqueiro, Pascoaes, Nobre ou Pessanha, ao mesmo tempo que conseguirá libertar-se dos mestres naturais para buscar uma expressão livre e moderna.

Em *Primeiros Versos*, o amor afirma-se mais como instinto que procura resolver os conflitos interiores comuns a qualquer adolescente que parta calmamente na demanda juvenil de Eros do que como tema originalmente concebido para ser programático. Não há inibição, perversão ou sublimação nos versos amorosos de Álvaro Feijó, mas tão só uma descrição convencional das emoções que normalmente acompanham os impulsos instintivos, disfarçados de rudimentar platonismo-petrarquismo que anseia não o «beijo corporal» mas «Esse que dão as nossas almas» (Pinheiro Torres 1989, 248). O beijo em Álvaro Feijó é um símbolo recorrente e parece não sair da significação maravilhosa de um gesto poderoso e mágico capaz de recuperar a forma primitiva de alguém que se finge principescamente encantado, requestando por isso a salvação da inocência juvenil: «*Darling, give me another kiss!*», reclama o Poeta apaixonado, porque assim «Junto a ti não temo | a vida e tudo me sorri» (Pinheiro Torres 1989, 251). O beijo salvará então o Príncipe do espectro da morte e dar-lhe-á o salvo-conduto em forma de esperança redentora, pois o amor assim cantado, díspar do amor individualizado, será sempre uma certeza de comunhão.

O poema «Ritmo eterno?» é a metáfora do cavador-intérprete do *hieros gamos* (casamento do Céu e da Terra) e no sentido em que é visto como o abastecedor da sociedade, obediente às leis naturais e imagem de um Cristo justo que foi esquecido pelos homens que vivem à espera que o *casamento* com a terra dê outros frutos que não os da miséria, pode-se dizer que, como viu Alexandre Pinheiro Torres surge aqui «bem definida a intenção doutrinária e militante do neo-realismo», derradeiro sonho de que «Um Novo Mundo há-de surgir, brilhar…» (Pinheiro Torres 1989, 234).

O tema predilecto do mar, ou melhor, do Mar, símbolo herdado de Pessanha e Pascoaes, é tratado por Álvaro Feijó não só na sua dimensão de musa inspiradora, arquétipo fundamental de um inconsciente colectivo ligado às *emoções* dos desejos humanos e eterno anelo de aventuras individuais e espirituais, mas também significativamente na sua dimensão de lugar de acção e jazigo de insondável sabedoria, onde acorrerão marinheiros para quem o Mar é sobretudo «aprendizagem de Marinhagem». Para o Mar será enviado o batel, como um eco, que vai partir «à demanda e à conquista | do Novo Continente!» e «volta à tardinha» (Pinheiro Torres 1989, 270), como Diónisos, para trazer às gentes sofridas que (des)esperam na praia a abundância do peixe, uma vez cumprida a missão superior: «lavar de sonhos de primavera | embotamento de lutar» (Pinheiro Torres 1989, 235). Esta condição extremada será confiada ao simbolismo do «Corsário» e ficará registada no *Diário de Bordo*. «Os cais são as esfinges | do Mar» (Pinheiro Torres 1989, 270) e ali Álvaro Feijó, que os povoa de «ânsias de fome» (de ver chegar todos os barcos e de ver desfeita a miséria de quem espera), aprenderá a lição do Mar através da boca das mulheres e meninos em que «o cais, o Mar, a vida, | só souberam deixar | o desabafo das pragas!» (Pinheiro Torres 1989, 259).

A temática de *Corsário* continua obsessivamente a simbologia do Mar, da *pedagogia do mar*, que é o destino de todas as viagens e o «rumo vário» de todos os barcos que partem. Não há nada de novo no horizonte desta poesia lusitanamente marítima, que mergulha de olhos abertos no mar de uma imaginário vocacionado para a imensidão e vai carregada de navios errantes, «Batel que parte – a caravela antiga – | batel que volta ou que não volta», estranho Navio de Loucos que leva um pavilhão onde vai representada a tirania opressora, mas que leva uma tripulação que navega por um rei e por uma causa diferente: «a esperança, sempre a esperança, | – essa que sempre volta – | de se comer no dia de amanhã» (1989, 258). O navio é, então, o emblema da miséria que ficou no cais, conduzindo-nos, por isso, ao postulado de Pompeu, o Grande, que insistia em que «viver não é preciso, mas navegar é», um princípio de navegação recuperado por Petrarca, depois por Fernando Pessoa, agora por Feijó, mas com um sinal de esperança novo. Mesmo que não se afastando do enunciado original – Navigare nesscesse, vivere non est necesse – com um único sentido de encorajamento perante o terror da navegação marítima. Álvaro Feijó inverte os termos deste princípio: *agora*, 'é preciso navegar para viver'. Viver só tem sentido enquanto existência colectiva – primeira estrutura fundamental da sociologia neo-realista; navegar é viver para que se possa transcender a realidade, ou, segundo a perspectiva mais pessimista de Nietzsche, é viver para que possamos desaparecer (da realidade) – segunda premissa fundamental.

Álvaro Feijó não teve tempo para realizar a sua própria Odisseia (morreu aos 24 anos), uma vez tentada a dos pescadores de bacalhau, ficando

incompleta a navegação-mito registada no seu *Diário de Bordo*, onde se reconhece a impossibilidade das viagens experimentadas por força de dois perigos constantes: *destruição* – o homem não consegue triunfar sobre o Mar: o barco, «esse, tinha sido, caibro a caibro | levado pelo Mar» (1989, 277) – e *regresso*, que é uma *retirada*: os navios «vêm de novo vazios». Uma tal navegação, tal como em qualquer filosofia do absoluto, nega ao herói o regresso triunfante do Mar, pois exige-lhe que repita a viagem enquanto durar a comiseração no cais. É o fervor na crença de que pode remediar as injustiças sociais, saciando a fome dos espoliados e salvando o mundo dos desapiedados, a chave para a compreensão da poesia de Álvaro Feijó.

«Rezando», «Ave Maria», «Prece», «Nossa Senhora da Apresentação» e «Natal» (última composição que escreveu Álvaro Feijó) são exemplo de uma temática religiosa de subversão que apenas teve tempo de insinuar uma tímida hereticidade que virá de uma inconsciente repulsa da educação religiosa recebida por Álvaro Feijó no colégio de Jesuítas de La Guardia, a qual ainda tem algum impacte no presente. O que parece original, logo na ironia de «Rezando», é o carácter libidinal dessa herança, sugerido na confissão à amada: «E apenas rezo, e apenas creio em ti» (1989, 223). Os «desejos do presente» que o jovem amante verseja serão realizados numa segunda *cathexis*, na «Ave Maria» desmistificada, «cheia | de graça no teu corpo que me deste, | no fogo que te veste, | um manto que rasgou o meu Desejo» (1989, 243), instinto certamente reprimido num passado em que o objecto fora teologizado e que se manifesta agora dissimulado numa religião do amor humano inconscientemente subversiva desse mesmo objecto. Pelo lado menos original, os mitos religiosos de Álvaro Feijó refugiam-se na sombra de Pascoaes, como em «Prece», onde se exorta a «Senhora da Noite» a levantar o seu véu para que se revelem os «pés descalços e corpos mal vestidos» (1989, 262). «Nossa Senhora da Apresentação», uma «das mais extraordinárias poesias do neo-realismo», na opinião de Alexandre Pinheiro Torres (1989, 58), é uma moralidade cuja figura principal é a Fome e nela se reúne com mestria o imaginário devoto dos Portugueses com os dramas existenciais dos indigentes da «Beira-Mar», o que explicará porque ao mártir nascido em «Natal», onde crepitam todos os fogos que são alimento do corpo e silêncio da alma: «Ninguém lhe vai chamar o Salvador do Mundo» (1989, 295).

Regressado ao cais, feita a «aprendizagem de Marinhagem» da vida, o Poeta reflecte sobre a sua própria condição social. «A estrada ainda é a mesma!», dirá no poema em que a desconstrói com desdém. Nela viaja a memória que o poeta desejaria ser esquecimento não fossem «as cabeleiras das madames» que «brilham | no fundo escuro dos estofos», enquanto na estrada «crianças famintas estendem os braços, | pedindo a quem passa | nos carros de luxo | uma côdea de pão» (1989, 283). É no sentido em que esta dor carpida na memória regressiva nos contagia e nos revela o sofrimento humano que se pode erguer o estandarte do Poeta que ainda teve tempo para ser grande.

## 2 Sidónio Muralha e os Poemas de Tragédia

É na poesia e na literatura infantil que se destacará Sidónio Muralha, mas foi com *Passagem de Nível* (Coimbra, 1942) que entrou nos caminhos do *Novo Cancioneiro*. De regresso a Portugal, em 1950, publica novo volume de poemas, *Companheira dos Homens*, textos de combate à repressão da PIDE e de insurreição contra a miséria do povo português. A restante obra poética continua sob a mesma bandeira de militância, convicto o Poeta de que os seus «poemas de tragédia são degraus | da hora que vem» (Muralha 1949, «Amanhã»), *hora* que é o signo de uma eternidade que inclui a justiça humana que Sidónio Muralha religiosamente reclamará.

A temática da sua obra militante é coerente ao longo dos vários textos, concentrando-se no canto da condição feminina, nos temas marítimos, no miserabilismo e desacreditação social das crianças, na estimativa do valor da poesia, na avaliação dos valores sociais e no retrato de tipos humanos.

Uma matriz fundamental na sua poesia é a das figuras femininas (prostitutas, meninas bexigosas, meninas esfarrapadas, bailarinas, velhas tontas, velhas lutadoras, velhas analfabetas, mulheres bem vestidas, mulheres de crianças nos braços,...) que dão à luz versos reveladores da necessidade de recuperar a segurança materna perdida, em que a mãe é a caução eterna do abrigo («E a minha mãe, que está num retrato pregado na parede, | descerá do retrato para me embalar, | docemente, meigamente», porque «A mãe é um território de ternura, | nem apetece morrer») e da necessidade do Poeta encontrar o ser em correlação à sua ânsia de solidariedade (para com a mãe que chora o pescador morto e sobretudo no «Canto para uma prisioneira grávida», lancinante retrato da mulher a quem é negado o direito à maternidade de facto por aqueles que «julgam que ter um filho é chamar a parteira...»). Distingue-se nessa dupla função o homem, escritor comprometido com um projecto de encorajamento à luta (a poesia «vai levar aos que se cansam da longa caminhada | a água pura e fresca do encorajamento»), que age segundo os seus mais puros instintos no sentido de denunciar e destruir a Mãe-Devoradora (um possível símbolo da *Mátria* opressora, que o Poeta intima em «Epitáfio»: «A Pátria, de olhos sem fundo como dois buracos | vela o teu corpo e põe-te uma promessa nas mãos frias...»), indiferente ao indivíduo, absorvida unicamente pelo ciclo cego da ditadura e da demagogia.

Mar e mãe estão unidos por laços mais fortes do que simples homofonia, o que Sidónio Muralha parece ter entendido, encontrando-se tal ambivalência nas imagens de vida e de morte que se distribuem na sua obra. Nasce-se do ventre da mãe e morre-se para retornar à terra. Tudo sai do mar (os búzios são a palavra proferida do mar, mas «não falam só do mar: | – falam das pragas, dos clamores, | da fome dos pescadores | e dos lenços tristes a acenar») e tudo a ele retorna («No fundo do mar [...] Serenos, serenos, repousam os mortos», 1989, 361-2). Mar que é uma forma de mostrar

como a vida é um naufrágio, como ninguém o consegue franquear para ir ter com um Deus que se esqueceu da precariedade humana.

Anterior a todos os pecados é a criança, verdadeiro filho da obra de Sidónio Muralha. Na infância, procura o Poeta a simplicidade natural perdida e a que aspira ardorosamente voltar. As crianças, «sem livros sem ternura sem janelas | as crianças dos versos que são como pedradas» (Muralha 1963, s.p.), surgem vencidas pelo medo e lavadas em lágrimas de sangue. São dadas como seres «apavorados, seminus, | chafurdando nas coisas impossíveis | à procura de um gesto de amizade» e vergadas a um estatuto de comiseração absoluta quer em Portugal quer no Brasil. A parábola do Reino dos Céus, estado prévio à obtenção do conhecimento, nunca é resolvida. O Reino da Terra mitiga a evolução psicológica das crianças que são lançadas num falso caminho que conduz a «uma casa de brinquedos | com entrada proibida» (Muralha 1949, 59).

Dispersamente, tentou Sidónio Muralha construir a sua arte poética, sem alardes de erudição. Acima de tudo, estamos perante um *poeta do encorajamento*, que quer dar alento a uma poesia de projecto, que «é uma árvore cheia de frutos | que um sol de tragédia amadurece» (Pinheiro Torres 1989, 361), poesia com força de carácter, e denunciadora dos poderes ilimitados, das vergonhas do presente e da indigência das classes trabalhadoras, para espicaçar o oprimido, o vexado e o exilado à luta. Sidónio Muralha quis que a sua poesia fosse como uma foice capaz de vingar como a inexorável igualadora, como um instrumento de castigo justo de todos os prevaricadores da liberdade. O exercício da poesia foi para Sidónio Muralha, e nisto reside o seu manifesto neo-realista, assumida como uma epístola ao povo português, incitando-o a fortalecer-se na luta e no poder das suas virtudes cerceadas. O Diabo tinha cores bem conhecidas de todos e agia como os répteis que «Rastejam nas leitarias, rastejam entre os trapos | das lojas de fanqueiro, e nos cinemas, e nas conferências, | e nas faculdades, nas fábricas, nos comboios, no futebol, nas touradas» (Muralha 1950).

Vestido com a couraça da esperança na justiça e abraçando o escudo da fé na liberdade, a obra de Sidónio Muralha retratou os mais variados tipos humanos que abrange os que recusaram esses dois estandartes de luta e os que por eles lutaram com o mesmo zelo, numa galeria que inclui os pobres, os amordaçados e algemados, os garotos descalços, os pescadores, as prostitutas, os agiotas, os professores, ou seja, todos aqueles que são definidos como 'homens antibaladas' a quem o Poeta jurou cantar.

## 3 Políbio Gomes dos Santos e o Drama Pessoal

Políbio Gomes dos Santos deu os primeiros passos na poesia com «As Três Pessoas» (1938), onde ressalta o refinamento estético, um apelo

aos sentidos (muitas vezes aos instintos libidinosos) mais do que aos sentimentos comuns, onde está quase ausente a temática social ou histórica para que o sujeito se eleve liricamente, traços de um estilo que revela marcas do Segundo Modernismo que permanecerão indeléveis. Joaquim Namorado, seu amigo, ao prefaciar a edição neo-realista de «Voz Que Escuta» (1939), assevera aí que ambos buscavam ao princípio «um outro caminho, insatisfeitos com o hermetismo modernista», embora reconheça as influências formais e temáticas que este ainda exerce nas suas obras. Só que, acrescenta Joaquim Namorado, «estas influências foram absorvidas por um classicismo» que é a principal característica do estilo de Políbio Gomes dos Santos. Esta avaliação feita na sua época é hoje difícil de corroborar. O classicismo reclamado é ténue, quer formal, pela construção fragilmente proporcionada dos poemas quer pela dificuldade em detectar claras manifestações de escultura verbal da natureza ou exaltações do homem enquanto ser modelar e universal. O forte psicologismo de Políbio Gomes dos Santos, visto hoje à distância de algumas décadas, é difícil de distinguir da mesma inflamação subjectivista que reduziu os problemas filosóficos a questões egocêntricas durante os dois modernismos, em especial com os presencistas, que exploraram a originalidade em poesia (dita *pura*) através de formas levianas de conflitos neuróticos que não descaíram das experiências pessoais.

A psicologia racional de Políbio Gomes dos Santos segue de perto a de um António Nobre, seu antepassado na dor de si próprio, que é a principal síndroma lida na sua poesia adolescente. O sentimento de culpa própria, a auto-execração, os impulsos libidinosos, mesmo que sublimados, são reflexo de uma certa modalidade patogénica que a doença do Poeta por si só pode não explicar. Afirmar que Políbio Gomes dos Santos teria conseguido desprender-se por completo das tendências tradicionais da poesia subjectivista e afirmado com clareza a sua militância se tivesse sobrevivido à tuberculose e prolongado a sua obra é pura especulação. Se esta doença lhe frustrou ainda mais a participação activa na militância política que caracterizou os seus contemporâneos, não é menos certo que, descontando o hino neo-realista que é o poema «Radiografia», poucas são as evidências dessa estética, entendida na sua vertente político-social que a não esgota, na poesia de Políbio Gomes dos Santos. Não há o vigor da denúncia corajosa e declarada da opressão da ditadura, não há versos de combate, não há encorajamento à luta antifascista e, para além do espécime único da «Radiografia», não se vislumbra a preocupação obsessiva com as realidades sociais da época. O drama pessoal de Políbio Gomes dos Santos foi mais forte que a sua vontade de «ser útil à navegação» antifascista.

Não deixa de ser originalmente neo-realista, contudo, a poesia de Políbio Gomes dos Santos, só que pelo lado menos notado. Aquilo a que Alexandre Pinheiro Torres reconheceu como «o homem reduzido à sua dimensão de ser incompleto» e uma «explosão de abjeccionismo como não há outra tão

violenta no neo-realismo» (Pinheiro Torres 1989, 80) introduz o verdadeiro neo-realismo de Políbio Gomes dos Santos, que é uma lição para quem procura nessa estética apenas a sátira social e queixas doridas da miséria partilhada do povo. Políbio Gomes dos Santos canta sobretudo a miséria *de ser*, ou como ele diz em «Radiografia», que é também uma autopsicografia, «A tragédia funérea de ser» (Pinheiro Torres 1989, 410). A tal predicamento pertencem o motejo das convenções burguesas que vedam o amor livre e o acesso à realização sexual adolescente, as interpretações da vida *ante mortem*, porque «o resto que se seguir | «É profecia» (Gomes dos Santos 1981, 47), a fragilidade do eu perante um mundo perfeito mas finito, as relações carnais e uma profunda preocupação fenomenológica que conduz àquilo que parece ser o último reduto desta poesia: o niilismo existencial.

*As Três Pessoas* é o livro do desassossego de Políbio Gomes dos Santos, onde se avaliam os níveis da existência pessoal projectada na realidade da criação humana que o Poeta faz coincidir na criação do mundo, num 'Génesis' que mais não é do que a própria história individual: «O mundo existe desde que eu fui nado» até que «Acaba o mundo | Quando eu morrer» (Gomes dos Santos 1981, 47). Os passos da criação original são entendidos enquanto reproduções do próprio crescimento humano, desde «No princípio criou-se o leite que mamei» até à certeza com que é anunciado o apocalipse a que não escapará o Poeta nem os que o lêem: «Também tu deixas de existir, | No mesmo dia». Neste criacionismo subjectivista se enquadra o canto da morte, morte que, como observou José Marmelo e Silva (1981, 30) «estava nos poemas de Políbio muito antes do bacilo no pulmão». O aspecto perecível de uma existência predestinada a ser limitada domina toda a obra de Políbio Gomes dos Santos, designando o fim absoluto que o Poeta toma para si como se se tratasse de uma estranha iniciação que apenas pretende libertar as forças negativas e repressivas e não prevê o acesso a uma vida nova. A morte para Políbio Gomes dos Santos não regenera, mas serve tão só para nos fazer ver que o ser que ela abate vive apenas no mundo material, talvez daí imagens violentas como esta: «Grito a minha aflição patética do morto | Que quer a tampa do caixão aberta» (Gomes dos Santos 1981, 49). Quase somos levados a acreditar que o próprio escritor se nega o direito de viver por saturação da invocação indirecta do direito de morrer que está longe de pertencer aos deuses. A Iniciação de Políbio Gomes dos Santos não o salva (nem nos salva) da aniquilação e não oferece nada mais na vida *post mortem*. Antes de morrer no Hospital por doença, já Políbio Gomes dos Santos se havia suicidado na sua poesia pela constância da premonição da morte («E quem virá chorar e quem virá, | Se a morte que vier for a de lá | Certeira e minha...», Gomes dos Santos 1981, 50) e porque esse suicídio aponta para a precariedade do ser («A minha fragilidade | Foi-me dada | Para me servir», Gomes dos Santos 1981, 51) o Poeta é todos nós. Nisto consiste a violenta fenomenologia ontológica de Políbio Gomes dos Santos, raiz da sua verdadeira visão neo-realista.

Não estando perante uma poesia assumidamente erótica, há, contudo, nela motivos bastantes para desenhar um perfil de poeta adolescente que não esconde a sua erogeneidade. José Marmelo e Silva assegura que se trata apenas de «ânsia de fecundidade» (1981, 24) e «sobressalto da puberdade» (1981, 25). No entanto, é mais visível o que a psicanálise freudiana chama de *vivência de satisfação*. A ausência do objecto desejado e sua consequente sublimação provocam satisfações alucinatórias de extrema verosimilhança. O comum desespero original que leva à libertação de tensões pode explicar versos como «Não posso esperar mais a virgem dos vitrais», que necessitam de uma pessoa *de fora* (a «virgem», para satisfazer o sentimento púbere de segurança) para remover essas tensões. O que Políbio Gomes dos Santos procura é, em primeira instância, uma identidade perceptual («dois corpos | Raivosos e loucos» ou «Esmagada comigo | Num rito brutal – os dois sangues trocados») com a imagem do objecto desejado que resulta da experiência de satisfação. O resultado, em segunda instância, é inibição, adiamento da satisfação («Mas eu sei que ficaremos | Separados») por força da procura de identidade de pensamento, impossível de alcançar «Enquanto o Homem não descobre o Mundo».

O niilismo existencial de Políbio Gomes dos Santos, que encontra a sua confissão nos versos de «Centrífugo»: «A existência era uma ausência | Prometida | E tudo o mais era o nada», é a expressão do seu mais profundo drama pessoal que o leva a um cepticismo absoluto perante a realidade possível. O Génesis que descreve conclui na morte absoluta de todo o ser; em autodefinição, assume-se «um *frágil*», desvalorizando todas as crenças que tinha; Deus «espreita» o Poeta, mas «não vem»; a mais elevada mulher-anjo por quem o Poeta suspira de amor, a famosa «virgem dos vitrais», é apresentada como a «Senhora do Nada», e tudo o mais é impossessão; a vida do Poeta é «cinza e nada» perante o enlevo da «amada | Que mora numa estrela»; a voz mística de Políbio Gomes dos Santos, que o acompanha ao longo da obra, é dada como produto de uma nulificação: em «Sobressalto», lamenta «os criados que não tenho», «o pão que não como», o «não ter céu, nem anjos, nem poder»; em «Poema da Voz que escuta», traça «o quadro negro – a Vida», em que as coisas que chamam o Poeta são as que «não puderam decorar-me», «não acreditaram», «Não puderam colher-me». Finalmente, em «Epitáfio» é a conclusão de uma vida desamparada: «Ninguém colheu a angústia de um balão ardendo» – protesto pessoal ao mundo circundante silenciado pela noite anuladora de todos os sonhos de criança. No entanto, não lhe deu a vida tempo para propor os novos valores que deviam ultrapassar este pessimismo. No sentido em que aponta para a precariedade do ser e porque nos compromete nela, Políbio Gomes dos Santos conquistou uma dimensão diferente dos modernistas. Estes limitaram-se a submeterem-se eles próprios às leis do subjectivismo sem consequências para o ser

entendido na sua universalidade. Políbio Gomes dos Santos ainda teve tempo para ensaiar um projecto ontológico de contingência que ao afirmar a insignificância do ser quer antes significar a impossibilidade de qualquer um de nós poder ser. Nisto consiste a sua «tragédia funérea de ser», a pedra de toque mais rara da estética neo-realista.

## Bibliografia

Bacelar, Armando (1941). «Prefácio». *Os Poemas de Álvaro Feijó*. Coimbra: Tipografia a da Atlântida de Coimbra. Novo Cancioneiro 5.

Cabral, Alexandre (1974). «Diálogo com o leitor em jeito de apresentação cívica (des)necessária». Muralha, Sidónio, *Poemas de Abril*. Lisboa: Prelo.

Cochofel, João José (1961). «A Poesia de Álvaro Feijó». *Os Poemas de Álvaro Feijó*. Lisboa: Portugália. Poetas de Hoje 1.

Gomes dos Santos, Políbio (1981). *Poemas*. Porto: Limiar.

Marmelo e Silva, José (1981). *Poemas*. Porto: Limiar.

Muralha, Sidónio (1949). *Beco*. 2a ed. Lisboa: Ed. Autor.

Muralha, Sidónio (1950). *Companheira dos Homens*. Lisboa: Typografia Garcia & Carvalho.

Muralha, Sidónio (1963). *Os Olhos das Crianças*. São Paulo.

Namorado, Joaquim (1944). «Homenagem a Políbio Gomes dos Santos». dos Santos, Políbio Gomes, *Voz Que Escuta*. Coimbra: Tipografia a da Atlântida de Coimbra. Novo Cancioneiro 10.

Pinheiro Torres, Alexandre (1989). *Novo Cancioneiro*. Lisboa: Caminho.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Baltasar Porcel en anglès: crònica de la traducció de *Cavalls cap a la fosca*

Francesc Borrull
(Universitat de Vic, Espanya)

**Abstract** This paper chronicles John Getman's English translation of Baltasar Porcel's *Cavalls cap a la fosca*, published by the University of Arkansas Press in 1995. At the same time, the commission, publication and reception of this translation are also analyzed.

**Sumari** 1 L'encàrrec de traduir *Cavalls cap a la fosca*. – 2 La traducció de *Cavalls cap a la fosca*. – 3 La publicació de *Horses into the Night*. – 4 Ajuda institucional a *Horses into the Night*. – 5 Recepció i crítica de *Horses into the Night*. – 6 Promoció de *Horses into the Night*. Baltasar Porcel als EUA i Canadà. – 7 Conclusió.

**Keywords** Translation. Fiction. Novel. Catalan literature.

La literatura de Baltasar Porcel (1937-2009) «és una de les més sòlides i més decisives del darrer quart de segle» (Molas 1991, 41). En conseqüència, la seva obra ha gaudit d'un ampli suport de la crítica i d'una generosa acceptació general per part del públic. Protegit pels seus editors, la conseqüència natural d'aquesta situació privilegiada ha estat la traducció de la seva obra a un total d'onze llengües diferents, entre les quals les principals llengües de la literatura clàssica – canònica – occiden tal contemporània: castellà, francès, alemany, italià, i anglès.

El cas de l'anglès és especialment peculiar pel problema del 3% (això és, el percentatge d'obres que es tradueixen a l'anglès cada any) i, per tant, per la seva impermeabilitat (Borrull 2016). Malgrat això, dues obres de Porcel foren traduïdes a l'anglès: *Cavalls cap a la fosca* (*Horses into the Night*. University of Arkansas Press, 1995), i *Les primaveres i les tardors* (*Springs and Autumns*. University of Arkansas Press, 2000). Aquest article és la crònica de la traducció de *Cavalls cap a la fosca* a l'anglès, des de l'encàrrec, fins a la publicació i recepció als EUA.

## 1 L'encàrrec de traduir *Cavalls cap a la fosca*

La gènesi de la traducció de *Cavalls cap a la fosca* ens trasllada al Departament de Traducció Literària de la University of Arkansas (EUA)

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-7**
Submission 2016-09-07 | Acceptance 2016-09-30
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

durant els anys noranta. Allà, John Getman (Ilion, NY, 1936) feia els estudis de màster de traducció sota la direcció del Dr. John DuVal, cap del departament. Getman havia viatjat a Catalunya durant els anys setanta, on va conèixer la seva futura muller, i també la literatura de Baltasar Porcel.

John Getman es va llicenciar en Literatura Anglesa i Llengües Estrangeres el 1958. Després de viure esporàdicament a Dinamarca i a Alemanya, va instal·lar-se definitivament a Girona, on viu actualment. Abans, però, havia tornat als EUA on el 1992 completà un màster en Lingüística i Espanyol a la University of New Mexico que li donà una feina de professor al McPherson College de Kansas. En aquell moment, el seu interès canvià de l'ensenyament a l'escriptura. En una entrevista feta l'any 2014 (entrevista a John Getman, 2014 – a partir d'ara EJG – a Borrull 2016), Getman explicava que el 1992 s'havia trobat amb Baltasar Porcel a Can Bolei, a Andratx. En aquest moment, Getman expressà a Porcel el seu gran interès per la seva literatura de ficció, i també les seves intencions de traduir-lo a l'anglès. Aquesta fascinació per l'escriptura i per la traducció el féu decidir a cursar estudis de post-grau de Traducció i Literatura Comparada a la University of Arkansas, on traduí *Cavalls cap a la fosca* i *Les primaveres i les tardors*. Les seves dues traduccions foren publicades per The University of Arkansas Press el 1995 i el 2000 respectivament. Abans de completar la traducció de *Les primaveres i les tardors*, però, Getman traduí una altra obra de Porcel: *La revolta permanent*, traducció que no ha estat mai publicada.

John Getman va conèixer Baltasar Porcel d'una manera un xic estrambòtica. El juny o juliol del 1992, voltant per La Pera (Girona), municipi molt a prop de Púbol, Getman i la seva senyora van visitar una finca que feia anys havien intentat comprar. Van tenir la gosadia de trucar a la porta i demanar per la mestressa, que era na Margarita Nuez Farnos (Foz-Calanda, Aragó, 1940; Premio Creu de Sant Jordi, 2005), dissenyadora de roba de Doña Sofía, reina d'Espanya en aquell moment. En aquesta conversa, Getman li va demanar si coneixia algun escriptor català que no hagués estat traduït a l'anglès. La senyora Nuez li va parlar de Baltasar Porcel i li va donar el seu telèfon de contacte. Una setmana després, Getman el va anar a visitar a l'oficina que tenia l'escriptor a l'edifici del Banc Atlàntic del capdamunt del carrer Balmes/Avinguda Diagonal. Allà, Porcel li va donar una pila dels seus llibres per a què els llegís i li donés la seva opinió del que es podria traduir a l'anglès. Getman va llegir Porcel, però no va tenir cap interès per les seves primeres novel·les (*Solnegre*, *La lluna i el Cala Llamp* o *Els argonautes*). En canvi, sí que va trobar *Difunts sota els ametllers en flor* una mica més interessant. La novel·la que sí que li va interessar immediatament, però, fou *Cavalls cap a la fosca*, que Getman llegí en la versió castellana del mateix Porcel. *Caballos hacia la noche* li va semblar un gran repte intel·lectual per a ser traduït: «Això sí que és lo meu, això pot tenir interès, perquè és fantasmagòric, és estrepitós,

esgarrifós, és gòtic, és als límits de la misèria humana, i és poètic. I el gran desafiament d'un traductor és, tu pots traspassar la poesia de l'autor original, i aquí tens feina» [*sic*] (EJG. Borrull 2016; Reproduïm el català de Getman en tot moment).

D'una banda, un dels principals arguments per a què Porcel hagi estat traduït a l'anglès és aquest lirisme. «La calidad poética de prosa de este libro es compleja de traducir – explica Getman. Pero al mismo tiempo es lo que da profundidad al texto» (Piñol 1996, 37). Com subratlla el mateix Getman a la seva introducció a *Horses into the Night*:

> Porcel's prose style is often lyrical. His ability to describe what he sees and feels in his reality is astonishing in its evocative power and richness of metaphor. His landscapes often become prose poems in which he casts his characters. The moon, the sea, and the flowering of the magnolias become recurrent mood themes. In order to increase the weight of a mood, he sometimes loads a sentence with adjectives. (Porcel 1995, xi)

D'una altra banda, també hi ha la voluntat de Getman de traduir un text que tingui cabuda en la cultura d'arribada. I per això es va sentir immediatament captivat per la lectura de *Cavalls*, perquè va entendre que aquest text podria ser d'interès per al públic nord-americà: «hi havia unes escenes allà […] al·lucinants. […] I jo pensava, això li agradarà al públic americà perquè és un tipus Stephen King i pitjor, coses impublicables» (EJG. Borrull 2016). Getman afegeix: «Entre todas las obras de Porcel, ésta me pareció la más adecuada para el mercado norteamericano» (Piñol 1996, 37). Abans de decidir-se a traduir *Cavalls*, Getman va «parlar llargament amb la Rosa Cabré, si traduïa això o *Difunts sota els ametllers en flor*, que m'agradava. Però repensant-ho vaig escollir aquest» [*sic*] (EJG. Borrull 2016).

I també, un altre argument per a què Getman decidís traduir Porcel fou la dificultat que li suposava traduir la seva difícil prosa. En aquest sentit, una de les manifestacions que millor responen aquest interès de Getman per traduir Porcel la trobem en un article del mateix traductor publicat el 1995 a la revista nord-americana de traducció *Exchanges*. A «Translator's Note on Claudia», Getman escriu sobre l'experiència de traduir Porcel a l'anglès, i ho fa parlant d'una traducció inacabada que havia fet del conte *Clàudia*:

> I like his style […] Porcel is admired and respected for his often lyrical prose. However, there is more to my interest in him than that. His view of life is existentialist, a rarity on the Iberian peninsula. As the sketch of Claudia demonstrates, Porcel is concerned, almost obsessed, with the passage of time and fatal coincidence […] Personally, I translate Porcel for the challenge it offers me, apart from the aesthetic satisfaction of having helped transfer his Catalan world into a world for English eyes. (Getman 1995, 49; el subratllat és de l'Autor)

I aquest és el «challenge» que suggeria Getman quan deia que «el gran desafiament d'un traductor és, tu pots traspassar la poesia de l'autor original, i aquí tens feina» [*sic*] (EJG. Borrull 2016; el subratllat és de l'Autor). Certament, quan Getman es refereix a «traspassar la poesia», no es refereix només a les paraules; de fet, es refereix a tot menys a les paraules. Es refereix, precisament, a aquesta traducció del «Catalan world into a world for English eyes».

L'agost del 1992, Getman viatjà a Can Bolei, Andratx, i li comunicà a Porcel que havia decidit de traduir *Cavalls cap a la fosca*. Getman, però, que havia llegit la novel·la en la seva versió castellana, li va demanar una còpia de l'original en català. Porcel li regalà un exemplar de *Cavalls* que tenia a casa, una còpia que, per sorpresa de Getman, Porcel havia signat i dedicat als seus pares. Getman tornà a Barcelona amb l'encàrrec de traduir *Cavalls*, un encàrrec, però, que venia d'ell mateix. De qualsevol manera, al setembre és a Fayetteville, Arkansas, on es troba amb John DuVal per revisar els primers esborranys del que fou la primera traducció d'una novel·la de Baltasar Porcel a l'anglès.

## 2 La traducció de *Cavalls cap a la fosca*

Lamentablement, John Getman no conserva ni notes ni borradors de les seves traduccions de Porcel. Durant l'entrevista que li vaig fer, però, em va explicar detalls molt concrets sobre el procés de traducció, que relatem tot seguit. Entre el setembre i desembre de 1992, Getman treballa intensament en la seva traducció de *Cavalls cap a la fosca*, a «un ritme d'unes sis o deu pàgines al dia més o menys. Això era el primer assaig, després revisar, presentar a un grup de treball, comentaris, indicacions, correccions» (EJG. Borrull 2016). Per a la seva traducció, Getman fa servir l'original en català i també la versió castellana.

Al desembre li envia un fax a Baltasar Porcel en què li diu que «la traducció de *Cavalls cap a la fosca* marxa bé. Estic a la meitat». En aquesta mateixa carta comparteix comentaris positius que ha rebut de la seva traducció de companys universitaris, i també li menciona temptejos amb diverses editorials per tal de publicar la traducció. Una de les editorials que hauria estat interessada fou la Indiana University Press, gràcies a la intervenció d'un dels seus professors, el Dr. Josep-Miquel Sobrer, que serà també clau en el futur per a la promoció de *Horses into the Night* als EUA.

En aquest mateix fax Getman adjunta una prova de la traducció per a què Porcel li doni el vistiplau, li demana un aclariment sobre uns dubtes lingüístics que tenia, i comparteix informació relacionada amb els epígrafs inclosos en l'edició catalana de *Cavalls*.

Porcel no li hauria enviat contestació a la missiva de Getman de data 22 de desembre del 1992, però sí tenim una altra carta que Porcel envià el 20

de desembre de 1993 escrita en castellà i enviada a la residència privada de Getman a Fayeteville, Arkansas. En aquesta carta, que és resposta a una de Getman de data 14, Porcel li transmet, primer de tot, la seva alegria per la publicació, finalment, de *Cavalls cap a la fosca* a l'anglès, una alegria «primero por mi [*sic*], me alegro por ti, por todo el trabajo que has llevado a cabo simplemente apoyado en tu fe». Aquest comentari ve a subratllar el caràcter personalíssim que Getman adoptà pel que fa a l'encàrrec i traducció de *Cavalls*. De fet, la seva tossuderia i determinació en acabar la traducció de *Cavalls* i les seves gestions personals van fer que finalment *Horses into the Night* fos publicada per The University of Arkansas Press el 1995, dos anys després d'acabada la traducció, i malgrat la impaciència del mateix Porcel que comentà: «¿Es ya seguro que el libro saldrá la primavera del 95? Mejor sería antes, pero...». En aquesta carta del 20 de desembre, Porcel també li dóna una sèrie d'indicacions relacionades amb el contracte, detalls sobre la traducció, i unes pistes per tal de promocionar el llibre als EUA: ajudes a la traducció, i una possible visita de Porcel a Berkeley (Califòrnia) per a promocionar el llibre. Finalment, Porcel li envia un article publicat a *Le Monde* sobre la recent traducció al francès de Mathilde Bensoussan de *Les Primaveres i les tardors* publicada per Actes Sud el 1993, i li comenta que «este año es casi seguro que aparecerá un libro de cuentos en italiano». Malgrat que aquesta traducció de contes a l'italià no es va arribar a publicar, aquest comentari demostra l'interès que Baltasar Porcel tenia per a què la seva obra fos traduïda.

Durant la traducció de *Cavalls cap a la fosca*, Getman va comptar amb l'ajut del Dr. John DuVal. En enllestir la traducció dels dos primers capítols, DuVal va tenir l'oportunitat de llegir-los. Aquesta fou la seva reacció: «Tens una prosa aquí molt i molt complicada. Pots imitar o representar l'estil de l'original. Em sembla que vas pel mal camí» (EJG. Borrull 2016). La resposta de Getman fou la següent: «No, ja ho faré. I vaig tornar a polir, vaig analitzar més l'estructura gramatical, i hi havia uns problemes amb la sintaxi anglesa en conflicte amb la sintaxi de l'espanyol i el català que pot allargar-se més del que és normal, i provava unes solucions que no desmilloressin l'original. I li vaig portar i em diu 'sí, ja vas bé'» (EJG. Borrull 2016). DuVal relata en els següents termes com van anar aquests mesos en què Getman traduïa *Cavalls cap a la fosca*:

> When John submitted those pages with his translation of them to the translation workshop, I told him I wasn't sure it would be worth the effort, sentence by sentence, to translate the whole novel. Again and again he would be confronting the prose translator's worst dilemma, whether to plot through long sentences, translating participle by participle, phrase by phrase, clause by clause, or break them into smaller sentences to render them 'smoother' for English speaking readers. In this case, neither choice would be satisfactory. The first would represent

> the skillful Catalan stylist as awkward. The second would represent him with a voice not his own, and less interesting; it would also amount to an embarrassing and invalid admission that somehow English is less capable of expressing complex thoughts in complete sentences.
>
> John Getman is a translator of prodigious energy, and within a week, he handed me about twenty pages of translation, along with the original pages in Catalan and the same pages from Porcel's own published translation of the novel into Spanish. It took me a while to get around to reading John's work, but when I did, I couldn't put it down. When I finished, the question was no longer, 'Should John translate this?' but 'What happens next?' The difficult style was still there, but John was already beginning to grapple with it successfully. Moreover, there was murder, betrayal, and madness among the narrator's ancestors on their island home of Majorca. And the characters were real: they came to life on the page and fascinated me. I had to find out whether the mysterious Admiral who had returned after years of slavery among the Barbary pirates was really who he said he was. John must have worked on the translation night and day. He was constantly revising and constantly forging ahead. By the time he finished, he had taught himself to write with a style equal to Porcel's. The book was accepted by The University of Arkansas Press and upon its publication greeted with enthusiastic reviews. (DuVal 1997, 30)

DuVal no només confirma que va actuar d'esperonador i torsimany donant suport a la feina traductora de Getman, sinó que a més fou clau en la publicació de la traducció per l'editorial de la University of Arkansas. Aquest és un fet que també li vaig preguntar en la meva entrevista a John Getman. Segons ens explicà, el fundador del programa de Fine Arts era el poeta Miller Williams, co-fundador i cap de l'editorial The University of Arkansas Press. Inicialment, l'editorial s'havia establert per publicar principalment textos relacionats amb l'estat d'Arkansas. Però per influència del departament d'espanyol, segons ens explica Getman, i pel tarannà literari de Williams, segons ens explica Charlie Shields (actual editora), l'editorial també tenia una branca literària, que era la col·lecció on Getman volia que la seva traducció fos publicada. Malauradament, però, Miller Williams no hi estava gens d'acord, i així li féu saber a Getman: «tu tens aquesta traducció [de Porcel], però tu no la publicaràs mai amb nosaltres perquè jo no acceptaré mai una feina d'un alumne que no s'hagi graduat» [*sic*] (EJG. Borrull 2016). Malgrat l'oposició de Williams, la traducció es va publicar abans que Getman es gradués «perquè els altres professors que em coneixien i havien vist què bona que era, francament, li deien a en Miller 'has de recular. Aquesta obra acabarà en una altra editorial'» (EJG. Borrull 2016). I efectivament, The University of Arkansas Press va publicar *Horses into the Night* el 1995 abans que Getman es gradués, al contrari

del que era costum, i per tal d'evitar que la Indiana University Press, amb qui Getman ja havia tingut contactes a través del Dr. Josep-Miquel Sobrer, s'avancés en la seva publicació.

## 3 La publicació de *Horses into the Night*

Getman relata que les publicacions de la University of Arkansas Press tenien una tirada de «normalment 1.500, 900 [exemplars] de tapa dura i la resta [en rústica]», però no recorda si els llibres s'han tornat a reeditar, perquè segons ell, «això és política de la impremta. Em sembla que encara en tenen, almenys l'última vegada que vaig preguntar» (EJG. Borrull 2016). Efectivament, *Horses into the Night* és un llibre fàcil de trobar en el mercat de llibres de segona mà. Si hom fa una recerca a la popular botiga online Amazon, per exemple, és fàcil trobar-ne exemplars nous i usats.

Charlie Shields confirma que normalment l'editorial imprimia unes 1.000 o 2.000 còpies de cada llibre que publicaven. Malauradament, però, no en tenim les dades exactes perquè tota la documentació relacionada amb les traduccions de Porcel era al soterrani de l'editorial i una inundació la va destruir.

*Horses into the Night* va ser publicat primer en cartoné i després en rústica. Les dues impressions són idèntiques, excepte pel que fa a la solapa i la contraportada. En l'edició de cartoné, la solapa anterior conté informació biogràfica de Baltasar Porcel (amb una fotografia seva) i de John Getman:

> Baltasar Porcel was born in Andratx, Spain, in 1937, heir to the rich traditions of the Majorcan people. His first novel, *Black Sun*, was published in 1961 to critical acclaim, receiving the «City of Palma» Prize. Porcel's prodigious body of work includes over twenty books and many short stories and essays.
>
> Translator John L. Getman has lived for years in Catalonia, studying its history and literature, and has worked in the graduate translation program at the University of Arkansas. His translations of Catalan poetry have appeared in several journals. He lives with his wife, Pilar, and their children in Fayetteville, Arkansas, during the school year and in Catalonia during the summer. (Porcel 1995)

Tota aquesta informació que apareix a la coberta de *Horses into the Night* fou escrita per Getman. A la solapa interior, Getman presenta *Horses into the Night* en els següents termes:

> Belonging with the work of Gabriel Garcia Márquez, Carlos Fuentes, and Julio Cortázar, this richly drawn story runs the gamut from lyri-

> cal to violent to pastoral. Originally published in 1975, *Cavalls cap a la fosca* was hailed by the public and critics alike as perhaps the most incisive Catalan novel since the Spanish Civil War. It was honored with four prestigious literary prizes, including the 1976 Spanish Literary Critics' Award.
>
> The reader of Getman's faithful translation will be amazed by *Horses into the Night*, which, while firmly set in the postmodernist «magical realism» strain, remains entertaining and accessible; the narrator's search for his roots – especially for his father – among the myths, stories, lies, and truths of his family and hometown, strikes a universal chord. As the plot becomes increasingly textured with piracy, smuggling, the Inquisition, morbid familial relationships, eroticism, and occult occurrences, it is all but impossible to resist this epic story described by *El Pais* as a «Mediterranean novel flooded with light and bathed in darkness». [*sic*] (Porcel 1995)

Aquesta presentació de l'obra de Porcel explota els tòpics del realisme màgic, la guerra civil espanyola, i un lirisme narratiu que òbviament pretenen captar l'atenció d'un possible lector per una obra d'un autor totalment desconegut. Cal fer notar que Getman presenta el seu text com una «faithful translation», aspecte clau en el qual també insisteix en la seva introducció: «this translation faithfully conveys the author's poetic vitality and imagery to the English reader» (Porcel 1995, xi).

La contraportada de l'edició de cartoné inclou unes notes crítiques molt breus de Carme Arnau i Joaquim Molas (que representen la perspectiva de l'obra des de la cultura d'origen) i una nota de Milton M. Azevedo, aleshores Cap del Departament del Programa d'Estudis Catalans de la University of California at Berkeley (que seria el punt de vista d'una autoritat acadèmica de la cultura d'arribada). Aquest contacte, probablement facilitat pel mateix Porcel pel que podem interpretar d'una carta a Getman del 20 de desembre del 1993, obre les portes del mercat editorial nord-americà a un autor totalment desconegut en els següents termes:

> One of the most significant voices in contemporary Catalan literature, Baltasar Porcel creates a vigorous narrative in which the Mediterranean Sea is a silent and yet active participant, simultaneously separating and bringing together, not always peacefully, worlds as diverse as North Africa and Porcel's native island of Majorca. As the protagonist-narrator searches for his own identity in a quest for his ancestor's origins, an intricate web of relationships unfolds, revealing the universality of his concerns. (Porcel 1995, contraportada)

En la reimpressió en rústica, s'eliminen per manca d'espai les notes d'Arnau i Azevedo, i només s'inclou la nota de Molas, que fa referència, entre d'altres, a Pavese i a Faulkner, un referent òbviament molt familiar

per al públic nord-americà. En aquesta cita de Molas també se subratlla el caràcter mític i poètic de la literatura de Porcel. Els mateixos dos paràgrafs que introduïen l'obra, i que hem reproduït més amunt, també apareixen en la reedició en rústica.

Una breu introducció de tres pàgines escrita per John Getman i signada el juny del 1993 encapçala *Horses into the Night*. Aquest text acosta el lector nord-americà a la història de la llengua catalana, a la història de Mallorca, i també a l'obra de Porcel en general i de *Cavalls cap a la fosca* en particular.

Baltasar Porcel va incloure cinc cites diferents a l'epígraf de *Cavalls cap a la fosca*: la primera de Faulkner, la segona de Jules Verne, una de Pablo Neruda, una de James Joyce, i una cita final del poema «La relíquia» del seu estimat Joan Alcover. Getman, però, en aquesta edició només inclou la cita de Faulkner:

> His very body was an empty hall
> echoing with sonorous defeated names.
> William Faulkner
> *Absalom, Absalom!*
> (Porcel 1995, 1)

Getman argüeix dos motius per haver inclòs només una de les cinc cites a l'epígraf. Primer de tot, perquè no va trobar les referències originals de les altres, i d'acord amb els estàndards de publicació nord-americans, les cites han d'anar sempre degudament referenciades. Però també, segons ens comenta el mateix Getman, perquè Faulkner era l'únic autor conegut en el context de la cultura d'arribada, l'únic referent clar que «valia la pena per al lector nord-americà» (EJG. Borrull 2016). Aquesta consideració de Getman, com en d'altres ocasions, és *pro domo sua*, perquè Getman no pot obviar l'evidència que tant Joyce com Verne – i inclús Neruda – són autors coneguts pel lector nord-americà.

L'edició de *Horses into the Night*, finalment, també inclou un apartat d'agraïments en què Getman dóna les gràcies a diferents persones i institucions que el van ajudar a traduir i publicar *Horses into the Night* a l'anglès.

## 4 Ajuda institucional a *Horses into the Night*

L'ajut institucional a la traducció – o patronatge – és molt important. Per a Lefevere, el patronatge consisteix en tres elements fonamentals: «the ideological, the economic, and the status components» (Lefevere 1992, 18). En el cas d'una literatura minoritària com la catalana, i en un polisistema dominant com l'anglosaxó, els tres elements del patronatge coincideixen:

qui concedeix l'ajut econòmic té un interès ideològic evident en què la traducció es materialitzi, i a la vegada també desitja que aquesta traducció assoleixi una determinada posició en el polisistema literari d'arribada de la traducció. Aquest fenomen a través del qual els tres elements del patronatge recauen en la mateixa persona o institució és definit per Lefevere com «undifferentiated patronage», i s'explica perquè si els tres elements del patronantge no són el mateix:

> [This particular literature] will experience great difficulty in getting published through official channels, or else it will be relegated to the status of «low» or «popular» literature.
>
> As a result, a situation of de facto literary diglossia tends to arise, as has been the case in many literary systems with undifferentiated patronage. (Lefevere 1992, 17)

La University of Arkansas Press va rebre una subvenció de la Institució de les Lletres Catalanes per a la publicació de la traducció de *Cavalls cap a la fosca*, presidida aleshores per Oriol Pi de Cabanyes, a qui Getman havia escrit durant el procés de traducció de *Cavalls*. Així ens ho confirmà el mateix Getman: «No sé si coneixes la Iolanda Pelegrí. Doncs ella em va arranjar algun suport institucional que va redundar en l'editor» [*sic*] (EJG. Borrull 2016), així com també ho va fer constar en l'apartat de reconeixements de *Horses into the Night*: «I would like to acknowledge the cooperation, encouragement, and grant support I have received for this project from Oriol Pi de Cabanyas [*sic*] and Iolanda Pelegrí of the Institució de les Lletres Catalanes» (Porcel 1995, vii).

Aquesta informació és corroborada per Meritxell Català Dordal en el seu treball de fi de grau «La Institució de les Lletres Catalanes i la Traducció» per a la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona el 2015. Concretament, el 1994 la Institució de les Lletres Catalanes va atorgar una subvenció de 600.000 PTA (3.606,07 €) a la traducció de *Cavalls cap a la fosca* a l'anglès. Si comparem aquesta quantia amb la que van rebre altres traduccions el mateix any, veurem que és força considerable. En concret, l'any 1994 la Institució de les Lletres Catalanes va atorgar setze subvencions a obres catalanes traduïdes a altres llengües: quatre a l'alemany, tres a l'anglès, dues al francès, una a l'hongarès, dues a l'italià, una al neerlandès, una al romanès, i dues al vietnamita. El projecte que va rebre menys diners va ser una traducció a l'anglès de contes populars de diversos autors que va fer Eduard J. Neugaard per a l'editorial Peter Lang (118.000 PTA o 709,19 €). El projecte que va rebre més diners va ser la traducció a l'alemany de *Màrmara* de Maria de la Pau Janer que va fer Elisabeth Brilke per a l'editorial Domus Editorial Europea (650.000 PTA o 3.906,58 €). La traducció de Getman obtingué la segona subvenció més quantiosa, seguida per la traducció a

l'hongarès del *Llibre d'amic e amat. Llibre de filosofia d'amor* de Ramon Llull que va fer Déri Bálasz per a l'editorial Z-Füzetek (400.000 PTA o 2.404,05 €). En perspectiva, segons el mateix estudi de Català Dordal (2015) que mostra les dades de subvencions atorgades per la Institució de les Lletres Catalanes a traduccions entre el 1988 i el 2002, la traducció de *Cavalls cap a la fosca* ocupa el lloc número trenta-dos en quantia de diners rebuts entre un total de dues-centes cinquanta-sis traduccions. D'aquestes, només 30 foren en anglès (11,7%). De fet, de les trenta-dues traduccions que obtingueren el màxim import en subvencions, només dues (*Horses into the Night* i *Springs and Autumns*) foren traduccions a l'anglès (6,25%). El rànquing de traduccions amb el màxim de subvencions el lideren les vessades al francès (set, o 21,8%), seguides per les traduccions a l'alemany (cinc, o 15,6%), al neerlandès (quatre, 12,5%) i a l'italià (tres 9,3%). Aquestes dades confirmen la dificultat de ser traduït a l'anglès.

## 5 Recepció i crítica de *Horses into the Night*

Com afirma DuVal (1997), la traducció de *Cavalls cap a la fosca* de Getman:

> was accepted by The University of Arkansas Press and upon its publication greeted with enthusiastic reviews. [It] received exceptionally high honors. The Critics' Choice, 1995-96, a publication of the eminent radio, newspaper, and magazine critics in the country, listed it as one of the eight best translations of the year. And Publishers' Weekly, in its year's end issue, commenting that *Horse Into the Night* is «wildly imaginative and lyrically written, with a translation to match», listed it as one of the twenty-five best books of fiction published in America in 1995. (DuVal 1997, 31)

La distinció del *Critics' Choice* té una vàlua enorme, perquè és el resultat d'una enquesta organitzada pel *San Francisco Review of Books* en la que participen fins a vint-i-cinc publicacions nacionals. Entre aquestes hi figuren crítics dels diaris *Los Angeles Times*, *The Washington Post*, *The Chicago Tribune*, *The Miami Herald*, i de les revistes *San Francisco Review of Books*, *Esquire*, *Today's First Edition* i *The Village Voice*. Sobre aquesta distinció, el mateix Porcel va reaccionar en els següents termes: «Estoy muy sorprendido, en primer lugar por la capacidad de atención de la crítica norteamericana hacia la literatura que se publica en el mundo, y en concreto la catalana, que es una literatura muy pequeña. Pero también por el hecho de que el libro haya sido acogido con tanta rotundidad por las principales publicaciones de allí» (Piñol 1996, 37). Entre els altres seleccionats, hi apareixen traduccions d'obres d'Álvaro Mutis (*The Adventures of Maqroll. Four Novellas: Amirbar. The Tramp Steamer's Last Port of Call. Abdul Bashur, Dreamer or Ships. Triptych on Sea and Land*, traduïda de l'espanyol per Edith Grossman i

publicada per HarperCollins), Thomas Bernhard (*Extinction*, traduïda de l'alemany per David McLintock i publicada per Knopf), i Umberto Eco (*The Island of the Day Before*, traduïda de l'italià per William Weaver i publicada per Harcourt Brace), entre d'altres.

La distinció del *Publishers' Weekly* de seleccionar *Horses into the Night* com un dels vint-i-cinc millors llibres del 1995 va basar-se en «su excelencia literaria, su originalidad, su actualidad y su promesa de ser una contribución duradera a nuestra cultura» (Piñol 1996, 37). La nota també destaca el caràcter líric de l'obra de Porcel, i la qualitat de la traducció de Getman. De les vint-i-cinc obres seleccionades pel *Publishers' Weekly*, quatre (16%) són traduccions: *The First Man* del Nobel Albert Camus (traducció del francès de David Hapgood i publicada per Knopf), *Waiting for the Dark, Waiting for the Light* d'Ivan Klíma (traducció del txec de Paul Wilson i publicada per Picador), *Battlefields and Playgrounds* de Janos Nyiri (traducció de l'hongarès de William Brandon i publicada per Farrar Straus and Giroux), i la traducció de *Cavalls* de Getman.

Getman assenyala que «el *San Francisco Chronicle* va nomenar *Horses into the Night* un dels seus *Critics' Choice* en el recull de l'any de la producció literària americana, britànica, i després estrangera, i em qualificava aquest llibre com una de les vuit millors traduccions de l'any, només seguit per *El Decameró*, *El primer home* d'Albert Camus, i el segon era jo. I després el *Publishers' Weekly*, que controla la cronologia i la crítica de tot el que surt va dir 'Salvatjament imaginatiu... amb una traducció a l'alçada'» [*sic*] (EJG. Borrull 2016).

Arsenio Pacheco publicà una altra ressenya molt positiva a *The International Fiction Review* en la qual comença afirmant categòricament que *Cavalls cap a la fosca* és «one of the most important works to have appeared in Spain since the Spanish Civil War» (Pacheco 1995, 109). La ressenya pràcticament se centra en descriure els mèrits literaris de l'obra porcel·liana. Al final, Pacheco dedica un paràgraf a comentar la traducció de Getman, de qui diu que, malgrat les grans dificultats de traduir la prosa de Porcel, per l'ús tensionat que fa de la llengua i de l'estil, «[he] succeeded admirably; his work as a translator is not only extremely professional and accurate, but also a work of love and profound sensibility, showing a true understanding of Catalan in general, and of Porcel's writings in particular. That understanding is also well reflected in his short but illuminating introduction to the text» (Pacheco 1995, 111). Pacheco acaba la seva ressenya fent una reflexió de context molt encertada en relació al significat que aquesta traducció hauria de tenir en el sistema de la cultura d'arribada: «Catalan literature is not as well known outside Catalonia as it deserves, and there are very few translations to introduce it to the English speaking world. *Horses into the Night* should whet the appetite of all discerning readers. It is to be hoped that its publication will not be an isolated instance and that many other translations from Catalan will follow» (111).

«Los críticos norteamericanos han relacionado *Horses into the Night* con la obra de autores como Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes» (Piñol 1996, 37). Tal i com havíem indicat més amunt en comentar la solapa de l'edició cartoné, la novel·la es presenta «belonging with the work of Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, and Julio Cortázar, this richly drawn story runs the gamut from lyrical to violent to pastoral». I més endavant: «The reader of Getman's faithful translation will be amazed by *Horses into the Night*, which, while firmly set in the postmodernist 'magical realism' strain, remains entertaining and accessible». Aquesta descripció de l'obra de Porcel, que lliga la seva narrativa a la tradició del realisme màgic i a la d'alguns dels seus autors més destacats, respon a la necessitat de situar aquesta traducció en el sistema de la cultura d'arribada.

En opinió de Getman, «hay un cierto resurgimiento del interés por una literatura gótica, de un estilo literario propio de los siglos XVIII y XIX, enfatizando los elementos grotescos, misteriosos, en cierto modo primitivos. La novela de Porcel participa de muchos de esos elementos y seguramente ésa es una de las razones de su éxito. Pero también tiene mucho del realismo mágico a lo García Márquez, y así lo subrayaron los primeros críticos que la leyeron. Personalmente, pienso que también coincide con Pavese en el aspecto de sus percepciones sensitivas de la naturaleza y el entorno» (Piñol 1996, 37).

Piñol assegura que l'obra es va esgotar «hace un par de meses», y «el propio Porcel dijo a este diario que una editorial comercial de Estados Unidos está interesada en publicar el libro dentro de una colección de bolsillo» (37). No és cert que l'obra s'esgotés. De tota manera, sí és cert que l'editorial la considerà un èxit com corrobora Charlie Shields: «the success of *Horses* no doubt had a very positive effect [in publishing *Springs*]». De tota manera, no ens consta cap editorial comercial interessada en publicar *Horses*. Aquest fet és notable perquè no només se'n publiquen pocs de llibres traduïts, sinó que els pocs que es tradueixen els editen majoritàriament editorials menors que no tenen la capacitat de distribució ni de màrqueting que tenen les editorials grans per arribar a un públic més ampli.

El diari *La Vanguardia* – la 'casa' de Porcel – va publicar un article i cinc notes breus entre el 10 d'octubre del 1995 i el 1-2 de gener del 1996 sobre la publicació de *Horses into the Night* als Estats Units. Una de les notes fou inclosa en la popular secció de contraportada «El semáforo», en què Porcel obté llum verda com a reconeixement per les mencions honorífiques que li tributen el *Critics' Choice* i el *Publishers' Weekly*. En general, el to és celebrador pel fet que un escriptor català hagi estat traduït a l'anglès i publicat als Estats Units. Les notes també repassen els mèrits de l'obra de Porcel destacats per la crítica nord-americana: «la obra ha recibido reseñas elogiosas de la crítica, que destaca la innegable elegancia cruel de la prosa, tal como recoge *Publishers' Weekly*, la revista considerada

la 'biblia' de los editores. También se ha emparentado la novela con García Márquez y Carlos Fuentes, destacando 'su imaginería visual, que experimenta todas las posibilidades de lo musical, lo violento y lo rural'. Porcel publicará también en Estados Unidos *La revuelta permanente*, premio Espejo de España, y *Les primaveres i la tardor* [*sic*]. El autor, que ha estado durante la primera quincena del mes dando conferencias por distintas universidades del país, ha sido traducido además del inglés, al francés, italiano, vietnamita, ruso y portugués, entre otros idiomas».

Una de les aproximacions més sistemàtiques a la recepció de la narrativa de Baltasar Porcel fora de l'àmbit català l'ha realitzat el professor de la Lancaster University (Anglaterra), Dr. Frederic Barberà. El 2004 avançà la publicació del primer capítol del seu llibre *Baltasar Porcel o l'òptica aberrant sobre el món. Prosa de ficció (1958-2004)* en el marc del Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans que se celebrà a Montpeller. En aquest estudi, Barberà parteix de la situació de «precarietat [en què es troba] la recepció de la narrativa en català a l'àmbit propi d'aquesta llengua» (Barberà 2004, 167) on, segons Porcel, i tal i com havíem comentat, el públic lector en català es «minoritario y en el mejor de los casos bilingüe, siendo el otro idioma, el castellano, infinitamente más poderoso en demografía, poder cultural y político, en historia» (167). Aquest pressupòsit teòric és fonamental i demostra la situació perifèrica i dèbil de la literatura catalana. Si aquesta es vol fer un lloc en cultures de poder com l'espanyola o l'anglòfona, cal tenir en compte aquestes dinàmiques sociolingüístiques que, en últim terme, tenen a veure amb qui ostenta els poders polític i econòmic. És per això que Barberà considera «necessari observar la manera com la globalització ha afectat la difusió de productes culturals més enllà de les pròpies fronteres lingüístiques» (167). Barberà estudia en detall les obres de Porcel traduïdes al castellà, al francès i a l'anglès, i conclou que «la presència crítica [és] molt més abundant en castellà que no pas en anglès i en francès» (170). Això és així per l'abundància de traduccions d'obres de Porcel en castellà en comparació a les obres traduïdes al francès o a l'anglès. De la mateixa manera, «és a través [del castellà] que l'autor és sovint conegut a l'estranger quan no hi ha traduccions a altres llengües» (170), de forma que les traduccions al castellà d'en Porcel tenen una funció importantíssima en ocupar una posició privilegiada en una cultura *mainstream*. En un moment del seu estudi, Barberà comenta, en nota a peu de pàgina, que «en una entrevista que vaig fer a Porcel a la Universitat de Londres [en] un auditori del departament de traducció, a la pregunta de si Porcel s'estimava més que el traduïssin a l'anglès del català o del castellà, va respondre: 'Me'n fot'. Després va puntualitzar: 'Si la nova versió castellana l'he feta jo, m'és igual'» (170).

Barberà considera que el poc interès que hauria mostrat el món editorial anglosaxó a traduir Porcel – per exemple en desoir una proposta de Ray Fleming al *Majorca Daily Bulletin* exhortant els editors anglesos

que publiquessin *Cavalls cap a la fosca* a l'anglès – demostra «la poca permeabilitat del món literari anglosaxó a les obres procedents d'altres cultures» (Barberà 2004, 171). Al mateix temps, però, «el reconeixement de l'alta crítica americana, que va considerar [*Horses into the Night*] entre les millors vint-i-cinc [obres] publicades als Estats Units l'any 1995, és necessàriament un indicador fiable de la penetració real (llegeixi's nombre de vendes) d'aquest llibre a la cultura receptora. A més, la necessitat de la crítica americana d'encasellar l'obra estrangera ressenyada dins els paràmetres d'un gènere plausible, d'un lloc comú històric com la guerra civil espanyola, o del component d'exotisme que comporta per a un lector nord-americà un escenari de l'Amèrica Llatina, il·lustra una altra faceta del mateix fenomen» (171-2). Certament, en valorar l'èxit que hagi pogut tenir la traducció de *Cavalls cap a la fosca* a l'anglès, hem de discriminar forçosament la qualitat del text, que ens sembla indiscutible, de la discreta quantitat d'exemplars venuts.

Barberà afegeix tres aspectes crítics essencials: la poca permeabilitat del món anglosaxó a obra estrangera; la no equivalència entre la qualitat d'una obra particular i el seu nombre de vendes; i la necessitat d'encasellar l'obra traduïda dins el marc del polisistema de la cultura d'arribada en uns paràmetres que siguin comprensibles. Certament, la crítica nord-americana presentà *Horses into the Night* dins els paràmetres del realisme màgic, i a Porcel com un autor a l'estil Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, i Julio Cortázar. Malgrat això, però, les vendes no es van correspondre amb aquestes il·lustres comparacions, fenomen que podria explicar-se pel fet que «only qualitative maturity will lead to other cultures wishing to translate a large number of Catalan works into their own language» (Crameri 2000, 182). Això vol dir que la qualitat i el prestigi no de l'obra literària individual sinó de la literatura catalana en general, hauria d'ajudar en la seva penetració en mercats tan impermeables com l'anglosaxó. Això és el contrari del que passa a Catalunya amb les traduccions, que tenen una ampla tradició i que gaudeixen del favor del públic com demostren les seves vendes, fenomen que connecta amb el primer aspecte assenyalat per Barberà, el de la poca permeabilitat d'obra estrangera en el mercat anglòfon, i amb el «problema del 3%» (Borrull 2016).

Barberà acaba el seu estudi assenyalant els tres aspectes que al seu entendre haurien facilitat la difusió de l'obra porcel·liana a l'anglès: el seu estil, com per exemple la consideració de *Cavalls cap a la fosca* com una novel·la 'gòtica', aspecte que l'apropa a Faulkner per «l'obsessió pels detalls truculents i escabrosos, relacionats amb la malaltia, amb la mort, amb la descomposició o amb la simple lletjor» (Barberà 2009, 142); la sensualitat de la seva prosa; i el seu lirisme, «que brota del vincle establert en algunes obres de maduresa entre l'home, el paisatge i els avantpassats» (146). A aquest argument, però, li manca rigor, pel fet que l'encàrrec de traduir *Cavalls cap a la fosca*, i el de *Les primaveres i les tardors*, ve

del mateix Getman. Així doncs, la difusió de l'obra de Porcel en el món anglosaxó de què parla Barberà no és una conseqüència de la reacció del públic o de la crítica a la seva obra, sinó que és una decisió unilateral de Getman, recolzat per l'editorial i, sobretot, pel Dr. DuVal.

El 26 de setembre de 2008, el Dr. Barberà participà, amb John Getman, traductor a l'anglès de Porcel, i el Dr. Francesco Ardolino (Universitat de Barcelona, i traductor a l'italià de Porcel), en una conferència i taula rodona moderada per Joan Brugués al Museu de l'Art de la Pell de Vic. L'acte, sota el títol «Coneixement i recepció de la literatura catalana a Europa. El cas de Baltasar Porcel», fou una oportunitat per posar al dia l'estat de la qüestió pel que fa a les traduccions de Porcel a altres llengües, i per discutir específicament el problema de la recepció de traduccions d'obres procedents de literatures minoritàries a cultures de poder com la francesa i, especialment, l'anglesa.

## 6 Promoció de *Horses into the Night*. Baltasar Porcel als EUA i Canadà

Efectivament, com bé assenyala la nota a *La Vanguardia*, Baltasar Porcel va viatjar als Estats Units durant la primera quinzena d'octubre del 1995 per tal de promocionar la seva recentment publicada traducció de *Cavalls cap a la fosca* a l'anglès. «El mínim que un autor pot fer com a compensació [a ser traduït] és cooperar amb l'editor. Això vol dir entrevistes i gires amb lectures, totes les coses que a poc a poc han esdevingut part substancial del fet de ser escriptor» (Noteboom 1996, 14).

El primer acte es va produir en el marc del vuitè col·loqui de la North American Catalan Society (NACS) que es va celebrar:

> de l'1 al 3 d'octubre de 1995, a la Universitat d'Indiana, a Bloomington (EUA) […] sota la direcció de Josep Miquel Sobrer […]. El col·loqui va comptar amb un deliciós preàmbul: un concert de Raimon a l'auditori del John Waldron Arts Center, el vespre del 30 de setembre […] La sessió inaugural va consistir en una taula rodona titulada *Imagining Catalonia: Mediterranean Metropolis or Pyrenean Fortress?*, amb la participació de Baltasar Porcel, Miquel Reniu, Josep M. Sobrer i Dorothy Noyes, com a moderadora; en l'altra taula rodona es va tractar de la problemàtica de *L'ensenyament del català a Nord-Amèrica*, amb la participació de Milton M. Azevedo (*UC Berkeley*), Llorenç Comajoan (*Inidiana Univ.*), Philip D. Rasico (*Vandervilt Univ.*), Donna M. Rogers (*Penn State Univ.*), i Montserrat Piera (*Temple Univ.*), com a moderadora […]. Pel que fa a les sessions plenàries, van ser dedicades a *Baltasar Porcel i la seva obra*, amb la participació de l'escriptor, Neus Berbis (Generalitat de Catalunya), John Getman (*Univ. of Arkansas*), i Anna Argemí (*Univ. Texas-Tyler*), com

> a presentadora; a *La llengua i la identitat nacional a Catalunya* […]; [i] a *Alguns aspectes de la gramàtica catalana*. (Bover 1996, 547)

La participació de Milton Azevedo en aquest col·loqui a Indiana és significativa perquè ell mateix, segons ens diu Porcel en carta del 20 de desembre de 1993 a Getman, feia temps que hauria volgut organitzar un acte similar a la University of California Berkeley. Tot i que les circumstàncies foren diferents de les que el Dr. Azevedo havia imaginat, Baltasar Porcel va ser a Berkeley per tal de promocionar la recent traducció de *Cavalls cap a la fosca* a l'anglès. En concret, l'acte es va celebrar el dia 9 d'octubre de 1995 sota l'auspici del «Gaspar de Portolà Catalonian Studies Program» en el marc de les conferències regulars que oferia la societat. Amb el títol «Mi obra literaria: caminos de llegada y de salida», Porcel repassà la seva producció literària fins al moment, i aprofità també per promocionar la recent publicació de *Horses into the Night*.

Abans del 15 d'octubre, Baltasar Porcel va fer dues visites més: una a la University of Toronto, convidat pel Dr. Frederic Barberà, on va donar una conferència, i una altra a la University of Arkansas, on sabem que també es va celebrar un acte de promoció de *Horses into the Night*, aquesta vegada acompanyat pel traductor John Getman, i on van assistir estudiants del programa de traductologia del Dr. DuVal. L'únic document que tenim de la visita de Porcel a Fayetteville (AR) és aquest:

> The next day Porcel spoke to my Form and Theory of Translation class, through John Getman, about his novel, his bilingual world, and the process of writing about it. I asked him about the passages that were added into the Spanish version after the death of Franco. And this was his answer, through John Getman: «You know, in this world we can't always have it our own way. Sometimes we have to do what is expedient. The Spanish publisher, after he read my translation, sent it back to me and told me, 'Here, here, here, and here, embellish the sex scenes'. So I did: one new explicit sentence per scene». (DuVal 1997, 31)

## 7 Conclusió

La traducció a l'anglès de *Cavalls cap a la fosca* és d'una gran qualitat literària. Getman aconsegueix 'el principi de l'efecte equivalent' proposat per Nida i el seu text captura «the 'flavor and feel' of the message» (Nida 1964, 150). Això ho aconsegueix a través d'ún ús abundant i impressionant de multitud d'estratègies traductològiques directes però sobretot oblíqües en els tres nivells textuals: lèxic, estructural, i semàntic (Vinay, Darbelnet 1958). De fet, Getman traduí *Cavalls cap a la fosca* «with a style equal to Porcel's» (DuVal 1997, 30). Amb això cercava de «faithfully convey

the author's poetic vitality and imagery to the English reader» (Porcel 1995, xi). Els efectes que Getman aconsegueix crear en el lector de la cultura d'arribada són brillants, i el seu text és d'un estil genuïnament propi malgrat ser una traducció.

La motivació principal de Getman fou la seva total convicció de què «*Porcel's work deserve[d] a broader audience*» (Porcel 1995, xi), i en la seva tasca de traductor procurà sempre de «transfer [Porcel] Catalan world into a world for English eyes» (Getman 1995, 49). Malgrat tots aquests mèrits, la posició que ocupa *Horses into the Night* en el sistema literari anglosaxó és secundària (Even-Zohar 1978).

Ser traduït a l'anglès, especialment per a textos d'una literatura minoritària i minoritzada com la catalana, és molt difícil. Però precisament per aquestes circumstàncies, és «imperatiu» ser traduït (Noteboom 1996). Per tal de promoure aquestes traduccions, la funció de les institucions universitàries és cabdal. Primer, en tant que formadores de nous traductors. I segon, en l'establiment i manteniment d'editorials independents disposades a editar textos desconeguts i/o que no formen part del sistema literari predominant. De la mateixa manera, també són cabdals la feina d'altres agències com la de la Institució de les Lletres Catalanes – avui Institut Ramon Llull – per al conreu, promoció i supervivència de la literatura universal en àmbits tan restringits com l'anglosaxó. L'atorgament de subvencions a la traducció n'és un exemple evident d'aquesta centralitat. En considerar aquestes traduccions, la qualitat i la quantitat van sovint per camins diferents. Tot i la distribució insuficient que va tenir *Horses into the Night*, i malgrat que el mateix Porcel va visitar els EUA en companyia de Getman per tal de promocionar-ne la seva publicació, la qualitat del text és indiscutible.

Tot això sense oblidar que l'encàrrec de traduir Porcel fou del mateix Getman, i que gràcies a la seva tenacitat i perseverància, Porcel es pot llegir avui en anglès. I Getman no només traduí *Cavalls cap a la fosca*, sinó que també traduí *Les primaveres i les tardors* el 2000 amb els mateixos resultats: «Getman and The University of Arkansas Press are to be commended for making available to the English-speaking reader a good translation of a masterpiece of contemporary Catalan literature» (Forcadas 2001, 408).

## Llista de referències

Barberà, Frederic (2004). «La recepció de la narrativa de Baltasar Porcel fora de l'àmbit català». *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans*, vol. 1, *La recepció de la literatura catalana a Europa*. Montpellier: Centre d'Études et de Recherches Catalanes, Université de Montpellier, 167-77.

Barberà, Frederic (2007). *Baltasar Porcel o l'òptica aberrant sobre el món. Prosa de ficció (1958-2004)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Barberà, Frederic (2009). «Andratx, ironia i memòria. Una nova perspectiva sobre la ficció completa de Baltasar Porcel». *Escriptures contemporànies: Baltasar Porcel i la seva obra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 134-52.

Borrull, Francesc (2016). «Baltasar Porcel en l'impermeable mercat editorial nord-americà: crònica i anàlisi de les traducciós de *Cavalls cap a la fosca* i *Les primaveres i les tardors* a l'anglès» [Tesi doctoral]. Escola de Doctorat de la Universitat de Vic.

Bover i Font, August (1996). «Indiana University: Vuitè col·loqui de la North American Catalan Society». *Llengua i Literatura*, 7, 547-8.

Català Dordal, Meritxell (2015). «La Institució de les Lletres Catalanes i la Traducció» [treball de fi de grau] [online]. Facultat de Traducció i Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona. URL `https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2015/tfg_26799/CATALA_DORDAL_MERITXELL_1271740_TFGTI1415.pdf` (2017-05-26).

Crameri, Kathryn (2000). «The Role of Translation in Contemporary Catalan Culture». *Hispanic Research Journal*, 1(2), 171-83.

DuVal, John (1997). «A Good Year». *Exchanges, Translation & Commentary*, 8, 30-2.

Even-Zohar, Itamar (1978). «The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem». Even-Zohar, Itamar, *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 21-27.

Getman, John (1995). «Translator's Note on Claudia». *Exchanges, Translation & Commentary*, 5 (spring), 49.

Forcadas, Albert M. (2001). «Baltasar Porcel, Springs and Autumns (Book Review)». *World Literature Today*, 75(2), 408-9.

Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London; New York: Routledge.

Molas, Joaquim (1991). «Notes per a una introducció». Porcel, Baltasar, *Obres completes*, vol. 1, *L'alba i la terra*. Barcelona: Proa, 17-41.

Nida, Eugene (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: E.J. Brill.

Nooteboom, Cees (1996). «Ser traduïts: el gran problema de les petites llengües». *CEATL, Jornada sobre la traducció*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 9-15.

Pacheco, Arsenio (1995). «Horses into the Night». *The International Fiction Review*, 23, 109-10.

Piñol, Rosa Maria (1996). «La aventura americana de Porcel». *La Vanguardia*, 1-2 de gener, 37.

Porcel, Baltasar (1995). *Horses into the Night*. Transl. by John Getman. Fayetteville (AR): The University of Arkansas Press.

Porcel, Baltasar (2000). *Springs and Autumns*. Transl. by John Getman. Fayetteville (AR): The University of Arkansas Press.

Vinay, Jean-Paul; Darbelnet, Jean (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*. Paris: Didier.

## Note

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Poesía y poetas bajo el franquismo

Serge Buj
(Université de Rouen-Normandie, France)

**Abstract** This note tries to present the purposes of a recent collective publication, *Poesía y poetas bajo el franquismo*. First, the authors bring to light the situation of poets and poetry during the long decades of Francoist dictatorship, through several examples. The second examines the relationship that may exist between literature and sociology, or, more precisely, between literature studies and humanities, in technical or theoretical terms.

**Sumario** 1 Comparatismo y fronteras disciplinarias. – 2 El contexto de la España del franquismo. – 3 Agustín García Calvo.

**Keywords** Poetry. Poets. Franquism. Essay. Spain. Pierre Bourdieu. Comparatism. Social studies.

La casa editorial Visor acaba de publicar un corto y muy denso volumen colectivo (Alonso Valero 2016) (siete capítulos escritos por siete autores distintos) que intenta proponer un acercamiento sociocrítico al *estado poético* (o estado de la poesía) durante el periodo franquista.

Su propuesta radica en el análisis de lo que fue el pensamiento administrado y de las mil maneras de salirse del cerco. La poesía desempeñó un papel motor vital, demostrado por el afán inventivo y permanente de los artistas para encontrar nuevos modos de escapar a las distintas formas de control ejercidas por las instituciones dominantes, tanto estatales como eclesiásticas. Es interesante observar que este acercamiento sociocrítico, que Edmond Cros transpuso al mundo del hispanismo francés a finales de los sesenta (Cros 2003, Amoretti 2002), se declara en *Poesía y poetas bajo el franquismo* como claramente basado en el análisis metasociológico de lo real y de sus producciones culturales de Pierre Bourdieu (nociones de *habitus*, de campo cultural, de capital simbólico, etc.).

Por lo menos, tales son las intenciones reivindicadas por la larga y muy pertinente introducción que nos propone Encarna Alonso Valero. No obstante, los artículos muestran una mucho más amplia diversidad: estudios biográficos orientados en torno a cuestiones del género como en el caso del estudio de la relación al cuerpo difundida por la poesía de Jaime Gil de Biedma y su homosexualidad, estudios más clásicos pero necesarios que insisten en las discriminaciones culturales sufridas por las mujeres.

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-8**
Submission 2016-12-19
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Por último, algunos ostentan referencias profusas y abundantes remitiendo a la más clásica historia.

Sólo dos artículos de los siete publicados intentan aplicar lo postulado por Encarna Alonso Valero: fomentar el uso del concepto de «campo» dentro de los estudios literarios. Se trata del de Félix Fernández Castaño y Belén Blázquez Vilaplana que sus autores dedican a una figura atípica de la filosofía y de las letras contemporáneas españolas, atípica también por su comprometimiento político en la lucha contra la dictadura, Manuel Sacristán Luzón (Fernández Castaño, Blázquez Vilaplana 2016). El papel de acicate cultural que desempeñó viene estudiado a través de su obra de editor de revistas culturales tales como *Quadrante* y *Laye* y, en un segundo tiempo, en las revistas del círculo de publicaciones culturales del Psuc, *Horitzons* y *Nous Horitzons*.[1] También lo es, de manera teórica y problematizada, el artículo que Miguel Olmos dedica a Agustín García Calvo y a su *Sermón de ser y no ser* (Olmos 2016). Nos propone una lectura asintótica de este poema, 'extraño texto' como lo nota Jacobo Cortines. La referencia antonomástica es la obra del sociólogo francés, *Las reglas del arte*, estudio de la novela de Gustave Flaubert, *La educación sentimental*. Propuesta arriesgada desde luego, la carga teórica siendo bastante compleja puesto que la relación entre sociedad y producción cultural no puede reducirse a una relación causa/efecto. Como insiste Guillaume Bridet, para Bourdieu, la *mise en œuvre* «nunca puede reducirse a mera ejecución» (Bridet 2002, 120).

## 1 Comparatismo y fronteras disciplinarias

El profundo interés de esta obra radica en su voluntad, en algunos aspectos acertada, de reabrir el espacio a un estudio contextual y teórico de las producciones culturales del siglo XX español con una preocupación central, la de cuestionar de modo permanente su propio quehacer.

Las dificultades y escollos no son menores. Suponen primero romper con los hábitos del clasicismo crítico. Algo que recalcaba el especialista francés de literatura Robert Escarpit cuando decía en 1992, usando de su harto conocido *franc-parler*:

> Me hice catedrático de literatura comparada […], pero tengo que decir de inmediato que siempre pensé que el discurso sobre el discurso de los demás no representaba ser un oficio. Charlar sobre libros, sobre los escritos de los demás, […] en nada era cosa científica. […] Un buen día,

1 Sobre este periodo y la figura de Manuel Sacristán disponemos de una referencia esencial: Pala 2016.

> volví a casa y le dije a mi mujer: ya no puedo seguir ejerciendo este oficio imbécil […]. Quiero entender las cosas, comprender los mecanismos […]. Me puse a trabajar, y edité un librito [i.e. Sociologie de la littérature]. (Escarpit 1992; trad. del Autor)[2]

Cabe decir que los comparatistas fueron los primeros en haber querido plantear el tema de lo híbrido en la investigación literaria, aspirando a que sus trabajos pudiesen permitir «dar a percibir la realidad geográfica, histórica y formal de la creación literaria» (Foucrier, Mortier 1999, 6). Jean-Louis Backès afirmaba lo mismo en una suerte de introspección del comparatista como híbrido por naturaleza: «Comparatista, estoy tanto por este lado de la frontera como por el otro. Todo me resulta extraño. Todo me resulta patrio» (Backès 1999, 9). Esta «ausencia de tema propio» o, por lo contrario, esta capacidad en abarcar lo múltiple en cuanto a objetos y herramientas se convierte hoy en norma. El hecho de cruzar los «confines nacionales» llevó a que los comparatistas cruzaran los confines científicos y se interesaran a las otras esferas de la cultura, las artes, pero igualmente la filosofía, la sociología, las ciencias sociales en sentido amplio, o las ciencias exactas y la religión como aquellos otros territorios que deberían convocar los que estudian la literatura (Remak 1971).

¿Por qué la literatura debiera únicamente nutrirse del mero estudio del texto *per se* prescindiendo de cualquier tipo de referente contextual? ¿O de hacerlo valiéndose de la categoría de la intertextualidad? De cualquier forma, el recurso al lenguaje meta-interpretativo (lingüístico, psicoanalítico, filosófico o histórico) domina, cualquier sea el enfoque, *inter-*, *intra-* o *con*textual. Igualmente es fuente o motivo de toma de partido teórico y científico, con un trasfondo de comprometimiento sociopolítico, las controversias se fundamentan determinando parejas contrarias: Bourdieu vs Touraine, Jung vs Freud, la escuela histórica de los *Annales* vs la escuela histórica alemana, historicismo vs teoría de la praxis, etc., según las épocas y las modas, manifestando en cualquier caso el empeño de pensar contra lo establecido. Como si desde su peculiar campo de estudio cada uno quisiera singularizarse reivindicando una forma de *doxa* total y, por supuesto, novedosa.

Encarna Valero afirma de manera muy clara que el campo de la literatura experimenta los mismos antagonismos que el campo de la política, los que remiten al conflicto dominador/dominado, conservadurismo/vanguardia, subversión/reproducción, lo único especifico siendo la forma, campo predilecto del especialista.[3] No estamos muy lejos del concepto de una

**2** Todas las traducciones son del Autor.

**3** Este radicalismo que aisla la forma de cualquier interrelación con lo social ya ha sido ampliamente discutido: «La littérature n'est pas seulement devant (ou dans) la société comme

literatura sometida a la lucha de los contrarios, para unos será la lucha de clases, para otros la lucha entre amigo y enemigo, bajo formas declinables de modo infinito. Todo aquello radica en la manifestación de una relación de fuerzas permanente apuntando como meta la conquista de la hegemonía en el campo cultural como en el campo material y social, una suerte de lucha ideológica de clases.

## 2 El contexto de la España del franquismo

El contexto fue el de un Estado autoritario en el que la palabra era examinada, escrutada, tachada, prohibida. Pero esta labor de control presentaba límites sintomáticos, políticos, técnicos o culturales. Censurar siempre fue cosa difícil y eminentemente imperfecta. Era y sigue siendo un trabajo *inteligente*, en el estricto sentido etimológico, que se aparenta al trabajo del crítico o del traductor: primero comprender distinguiendo entre lo literal y lo implícito o intencional (Tosel 2005), luego interpretar para terminar tomando una decisión (comentar, traducir, censurar o no).

La lengua se desdoblaba, se multiplicaba, se deslizaba, huyendo de la interpretación, instrumentando el oxímoron como en «Arcángel de mi noche» de Vicente Gaos (1944): «Con la palabra oscura y encerrada/ cantaré la hermosura luminosa», «frenética mudez o grito inmóvil» (Lecointre 2016, 81). Se mudaba en canto de lo contrario, lo que Dámaso Alonso definía como «protesta cósmica», como si el oficio del poeta fuese protestar, protestar contra todo a cada instante (67). Pero el contexto, en este caso el régimen franquista, daba cuerpo y coherencia a une forma dinámica de convergencia entre protesta universal y personal. Contra el régimen se montaron entonces los planes de batalla del discurso poético en pro de la resistencia a la dictadura.

Por necesidad, se vivía dentro de redes semi-clandestinas o informales, para librase de la pesadez y mediocridad de los Ateneos, como en el caso de Sevilla:

> [Eran] años fervorosos, con diálogos y pasos discutiendo de la poesía y de la amistad; amistad de pinturas y escultores, sincronización de poetas de mi región y de otras regiones…», «La poesía en la Sevilla de aquella época derrochaba mediocridad». (Manuel Mantero citado por Navarrete Navarrete 2016, 89)

une instance recevant servilement de celle-ci des impulsions déterminantes qu'elle traduit en classements symboliques; elle est aussi, vis-à-vis de la formation sociale, en position d'analyseur, la découpant et la ré-articulant selon sa logique» (Dubois, Durand 1988).

También federaban las revistas, como ya se practicaba desde principios del XIX. Muchas, más o menos efímeras, desempeñaron un papel fundamental, por ejemplo la revista *Cuadernos Hispanamericanos*, fundada en 1948, que se autodefinía como «área del diálogo» (*Cuadernos Hispanoaméricanos* 1948, 7). El poeta tenía que buscar respaldo en utopías, afincarse en un gran relato político, lo que hicieron algunos. Fueron *compagnons de route* o militantes sacrificiales, en muchos casos del PCE o del PSUC, únicas fuerzas de resistencia a la dictadura perceptibles en aquellos años.

## 3 Agustín García Calvo

Queda, por lo tanto, una excepción notable, imposible de encasillar, hablamos de Agustín García Calvo. Su figura es la que se opone más rotundamente a cualquier forma de determinismo. Y precisamente, como pensador, Pierre Bourdieu es el exacto opuesto. El que manejaba «estereotipos de viejo hippie», como lo decía Caballero Bonald (citado en Olmos 2016, 109), no puede entrar en las categorías predeterminadas de Bourdieu, es decir ser analizado tan claramente como «agente» ni definido como «producto de la incorporación de estructuras sociales».[4] Por este motivo, desde el título de su artículo, Miguel Olmos nos habla de las formas de marginalidad del ilustre filólogo. Así que *El Sermón* se estudia (o se lee, y en voz alta, mejor) como un producto de la propia singularidad de García Calvo. Se trata de una «rebelde apología de la negación» nos dice Miguel Olmos (2016, 112), afirmación de la simultaneidad del ser y de su negación como categoría filosófica. Esta dialéctica se funde entonces en un concepto holístico de las categorías en sentido amplio: la negación de la parte no necesariamente es la negación del todo, y la negación de la negación es, a la manera de lo que argumentaba Friedrich Engels en el *Anti-Dühring*, el cumplimiento de lo vital: «Las mariposas nacen del huevo por negación del huevo.» (Engels 1878, 126). Negar lo comúnmente admitido, siempre argumentar a favor de la contraria es un acto sumamente vital. Si uno se refiere a lo que fueron las crónicas de prensa que publicó García Calvo a lo largo de muchos años, notará lo que fue el criterio general de sus opiniones, reflejo de cierto concepto asumido del *Carpe Diem* de Horacio salpicado de un sentido agudo del esperpento. Algunos títulos de tribunas publicadas en *El País* entre febrero y abri de 1992 lo puntúan:

4 «Les sujets ou plutôt les agents ont une histoire, sont le produit d'une histoire individuelle, d'une éducation associée à un milieu, […] ils sont le produit d'une histoire collective et […] en particulier, les catégories de pensée, les catégories de l'entendement, les schèmes de perception, les systèmes de valeur, etc. sont le produit de l'incorporation de structures sociales» (Pierre Bourdieu citado por Berruyer 2014).

> «*¡No vote ni deje de votar! Hay cosas que hacer / ¡No se lave tanto! Verá que bien / ¡No se declare a Hacienda, hay otros amores / ¡No se chequee usted, hombre! La vida es olvido*»

Este aparente derroche de propuestas contrarias se hace usando de una forma retórica fija, trabajada, perfecta, la *dehortatio*.

Terminaremos diciendo que este librito erudito merece toda nuestra atención por haber sacado a la luz lo que fue la propia dinámica poética de aquellos años negros presentando a algunas figuras poco o mal conocidas. Y, sobre todo, por haber insistido en el 'filosofar atípico' de dos poetas para quienes hablar era pensar, Manuel Sacristán Luzón y Agustín García Calvo, dos auténticas grandes figuras *intelectuales* del siglo XX español.

## Bibliografía


Alonso Valero, Encarna (ed.) (2016). *Poesía y poetas bajo el franquismo*. Madrid: Visor Libros.

Amoretti Hurtado, María (2003). «Sociocriticismo: institucionalidad e historia de un cuerpo teórico en formación». *Revista de Filología y Lingüística*, 29(1), 7-30.

Backès, Jean-Louis (1999). «En guise de prélude». Foucrier, Chantal; Mortier, Daniel (éds.), *Frontières et passages, les échanges culturels et littéraires = Actes du XXVIIIe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* (Rouen, 15-17 octubre de 1998). Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 9.

Berruyer, Olivier (2014). «[Transcription exclusive] Frédric Lordon sur France Culture» [online]. *Le crisis*, 20 aout. URL `https://www.les-crises.fr/lordon-sur-france-culture/` (2017-05-30).

Bridet, Guillaume (2002). «De quelques dérèglements dans *Les Règles de l'art*» [online]. *Les Temps Modernes*, 618, 111-37. URL `https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2002-2-page-111.htm` (2017-05-30).

Cros, Edmond (2003). *La sociocritique*. Paris: L'Harmattan.

*Cuadernos Hispanoamericános* (1948). «A quien leyere». *Cuadernos hispanoamericanos*, 1, 7-9.

Dubois, Jacques; Durand, Pascal (1988). «Champ littéraire et classes de textes» [online]. *Littérature*, 70, 5-23. URL `http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/74-champ-litteraire-et-classes-de-textes` (2017-05-30).

Engels, Friedrich (1878). *La revolución de la ciencia de Eugenio Dühring (El Anti-Dühring)*. Santiago de Chile: CEME – Archivo Chile. URL `http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/engelsf/engelsde00003.pdf` (2017-05-30).

Escarpit, Robert (1958). *Sociologie de la littérature*. Paris: PUF. Que sais-je? 777.

Escarpit, Robert (1992). «Une interview de Robert Escarpit». Universität Bielefeld. URL `http://www.uni-bielefeld.de/lili/personen/rwolff/interview%20Escarpit.htm` (2017-05-30).

Fernández Castaño, Félix; Blázquez Vilaplana, Belén (2016). «Aproximación a Manuel Sacristán Luzón desde una visión bourdiesiana: estudio exploratorio para un análisis de la filosofía». Alonso Valero 2016, 23-44.

Foucrier; Chantal; Mortier, Daniel (éds.) (1999). *Frontières et passages, les échanges culturels et littéraires*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen.

García Montero, Luís; Rodríguez, María Gracia (2016). «La poética de Jaime Gil de Biedma». Alonso Valero 2016, 45-62.

Lecointre, Melissa (2016). «Frenética mudez o grito inmóvil: la renovación poética de 1944». Alonso Valero 2016, 63-86.

Navarrete Navarrete, María Teresa (2016). «Viaje editorial de la mano de Julia Uceda». Alonso Valero 2016, 87-126.

Olmos, Miguel (2016). «Fuera de juego: sobre *el Sermón de ser y no ser* de Agustín García Calvo». Alonso Valero 2016, 109-26

Pala, Giaime (2016). *Cultura Clandestina. Los intelectuales del PSUC bajo el franquismo*. Granada: Comares.

Ramón Torrijos, María del Mar (2016). «Voces silenciadas en el grupo poético del 27: Ernestina de Champourcin, voz de poeta, voz de mujer». Alonso Valero 2016, 127-50.

Remak, Henri (1971). «Comparative Literature, its Definition and Function». Stalknecht, Newton P.; Frenz, Horst (eds.), *Comparative Literature, Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois Press, 3-37.

Rodríguez Callealta, Ana (2016). «La poesía femenina española (en castellano) en Cuadernos hispanoamericanos (1948-1967)». Alonso Valero 2016, 151-87.

Tosel, André (2005). «Art d'écrire et persécution selon Leo Strauss, le cas Spinoza». Domenach, Jacques (dir.), *Censure, autocensure et art d'écrire*. Bruxelles: Editions Complexe, 107-24.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Jorge Luis Borges e l'anacronismo

Carlo Bordoni
(Independent researcher)

**Abstract** In a short story of *Ficciones*, Borges presents Pierre Menard, the author of a modern version of *Don Quixote*. A plagiarism or a deliberate paradoxical anachronism, that questions the whole history of literature through erroneous attributions. It is not an isolated case, as Borges uses the idea of plagiarism in another text: the *Chronicles of Bustos Domecq*, written with Bioy Casares, where the bold César Paladión seeks fame by publishing, at his expense, works manifestly written by others.

**Sumario** 1 Il Quixote di Pierre Menard. – 2 La tecnica del *deplacement* lettario. – 3 Il plagio deliberato di César Paladión.

**Keywords** Anachronism. Plagiarism. Paradox. Attributions. Don Quixote.

## 1 Il Quixote di Pierre Menard

Pierre Menard ha scritto una versione moderna del *Don Chisciotte*. Il fatto è ben noto, da quando Jorge Luis Borges l'ha rivelato in uno straordinario racconto, «Pierre Menard, autore del Chisciotte» (1939) (Borges 1984). Meno noto è il romanzo, il replicante di Cervantes, andato perduto, all'infuori di alcuni capitoli, sorprendentemente identici, parola per parola, al primo *Chisciotte*.[1] Ulteriori indagini hanno portato al ritrovamento di numerosi fogli sparsi e di almeno un altro quaderno, contenente nuovi frammenti e un diario.

È la storia singolare di Pierre Menard, lo scrittore che lavora a un 'remake' del *Don Chisciotte* verso la metà degli anni Trenta, ricostruibile sulla base degli indizi biografici disseminati da Borges nel suo testo e opportunamente integrati. È la storia di un decadimento fisico e mentale, di un tormento creativo irrisolto, angustiato dall'idea del confronto col Cervantes e dall'indifferenza degli editori.

**1** Questi i capitoli rimasti del *Chisciotte* di Menard: cap. 9 («Dove si conclude e si dà termine alla meravigliosa battaglia che fecero il gagliardo biscaglino e il valoroso Mancego»); cap. 38 («Continua il curioso discorso che fece Don Chisciotte sulle arti e sulle lettere») e un frammento del cap. 22 («Come Don Chisciotte rese la libertà a parecchi sciagurati che eran condotti, loro malgrado, dove non sarebbero voluti andare»).

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-9**
Submission 2016-12-21
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Ci sono squarci della sua vita e della sua solitudine alienata, specie negli ultimi anni, nella Francia che 'sente' sul collo il fiato della guerra nazista. Menard, con la sua monomania del *Chisciotte*, la sua pazzia che assomiglia, per molti versi, alla pazzia dell'hidalgo spagnolo, si batte per la pubblicazione del libro che tutti gli editori gli rifiutano.

«Menard (forse senza volerlo) ha arricchito, mediante una tecnica nuova l'arte incerta e rudimentale della lettura: la tecnica dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee. Questa tecnica, di applicazione infinita, ci invita a scorrere l'*Odissea* come se fosse posteriore all'*Eneide*, e il libro *Le Jardin du Centaure* di Madame Henri Bachelier, come se fosse di Madame Henri Bachelier» (Borges 1984, 658).

Ma chi è Pierre Menard? Un personaggio immaginario, creato dalla fantasia di Borges?

Forse. Ma potrebbe anche essere un misconosciuto poeta e scrittore francese, nato nel 1873 a Tarascona, morto nel 1939 a Nîmes, dove ha trascorso tutta la sua esistenza, dedicando i suoi ultimi anni alla scrittura del *Chisciotte*.

La documentazione in nostro possesso dimostra un'attività febbrile, un'attenzione minuziosa e quasi maniacale per la lettura e la scrittura. Una cura lucida e severa delle sue carte.

Scrive Borges: «S'accinse a un'impresa complessissima e futile in partenza. Dedicò i suoi scrupoli e le sue veglie a ripetere in un idioma estraneo un libro preesistente. Moltiplicò i rifacimenti, corresse e lacerò migliaia di pagine manoscritte. Non permise a nessuno di esaminarle, e curò che non gli sopravvivessero. Invano ho cercato di ricostruirle» (Borges 1984, 657-8).

E poi (in nota): «Ricordo i suoi quaderni a quadretti, le sue nere cancellature, i suoi peculiari simboli tipografici e la sua scrittura da insetto. Verso sera, gli piaceva andarsene a camminare per i sobborghi di Nîmes; soleva portar seco un quaderno, e farne un allegro falò» (658).

## 2 La tecnica del *deplacement* letterario

Il racconto di Borges, dunque, è l'unica fonte di dati per ricostruire la biografia di Pierre Menard. Si limita, tuttavia, a offrire una serie di indicazioni bibliografiche, di nomi di persone, di riferimenti a volte sibillini. Non era facile stabilire il contatto, spiegare l'occasione d'incontro tra i due, così lontani fra loro, e dare corpo a quel riferimento testuale, laddove si legge della baronessa di Bacourt, «ai cui *vendredis* indimenticabili ebbi l'onore di conoscere il compianto poeta» (Borges 1984, 649).

Come poteva Borges aver frequentato un salotto francese, e per giunta prima della fine degli anni Trenta?

Chiaramente Borges utilizza un ben noto artificio letterario, una sorta di *deplacement*, fingendo che il suo racconto sia narrato in prima persona da

un altro scrittore (prima ipotesi), il cui nome non è dato conoscere. Oppure che lo scrittore sia lo stesso Borges, con ampie concessioni alla fantasia e alterando deliberatamente la propria biografia (seconda ipotesi).

Un particolare, quello dell'effettiva *auctoritas*, che non è di chiarato in principio: c'è, semmai, quella dedica a Silvina Ocampo, che trae in inganno. Ma il particolare diviene immediatamente comprensibile a mano a mano che ci inoltriamo nella lettura. Chi sia questo scrittore, che finge di essere Borges, o che lo stesso Borges mostra di impersonare, non è dato sapere. Un trabocchetto in più da affrontare sulla strada della comprensione di un racconto, che sembra piuttosto un saggio letterario di squisita fattura, di dirompenti conseguenze sul piano critico se, con poche battute, è riuscito a dar vita a un raffinato gioco di rimandi colti, basato sull'anacronismo.

Tra le due ipotesi abbiamo preferito la seconda, quella in cui è Borges stesso a parlare in prima persona dell'amico scomparso. Forse la meno vera delle due, ma di sicuro la più intrigante, perché consente che uno scrittore reale, conosciuto in tutto il mondo, divenga personaggio caratterizzante e testimone attendibile di una *fiction*, a confronto con uno scrittore immaginario, autore di un libro davvero esistente.

L'ipotesi di un incontro fra i due andava verificata e giustificata. Data la necessità di attenersi il più possibile al testo di Borges, cercando di trovare in esso ogni spiegazione plausibile alla storia, se n'è concluso che il fattore comune, il punto di contatto, poteva essere costituito dal paradosso di Zenone.

Tutti sanno in cosa consiste: la dimostrazione filosofica, logicamente ineccepibile, che Achille non può mai raggiungere la tartaruga, pur essendo più veloce di lei.

Il paradosso di Zenone è citato nella biografia borghesiana come il suo primo impatto con la filosofia, vissuto durante l'infanzia. Con l'aiuto di una scacchiera, il padre era riuscito a dimostrare al piccolo Jorge questo difficile concetto che sta alla base dell'idea d'impossibilità del moto.

Menard, pur ignorando quel particolare dell'infanzia del suo amico biografo, ha al suo attivo – guarda caso – un testo di carattere storico-filosofico sulle diverse interpretazioni che si sono succedute nel tempo sul dilemma di Achille e della tartaruga. È lo stesso Borges a segnalarlo nella minuziosa bibliografia dell'amico, ingenerando un complesso gioco di rimandi.

Si tratta di un testo pubblicato a Parigi nel 1917: una straordinaria coincidenza! Il punto di contatto c'era, si trovava nello stesso testo, ed era sufficiente che i due venissero a conoscenza del comune interesse. Bastava fare in modo che il giovane Borges assistesse a una conversazione di Menard, prima ancora di conoscerlo personalmente nel salotto letterario della baronessa.

L'occasione è fornita da una serie di conferenze che Menard tiene nella provincia francese all'inizio degli anni Venti.

Ora, era necessario dare una forma più definita alla personalità di Pierre Menard, al fine di permettergli di uscire dalla schematicità un po' arida e impersonale in cui l'aveva costretto la brevità del racconto di Borges. Il che significava situarlo in un contesto reale, nel quotidiano della sua esistenza, delle sue manie, delle sue paranoie. Dare voce alla sua personalità, complessa e contraddittoria, ricostruirne il carattere, i pensieri, le pulsioni, i sentimenti. Insomma, la vita.

## 3 Il plagio deliberato di César Paladión

L'idea del plagio non è isolata in Borges, né è comunemente intesa in senso negativo. Certo, il tono con cui ci presenta la figura e l'opera di Pierre Menard è sospeso tra l'ironia e lo scherzo: il lettore resta indeciso tra il desiderio di compiacere l'Autore, accogliendo la serietà dell'argomento, e il più semplice rigetto dell'impostazione scientifica, che avverte frutto di una *boutade*.

La classica 'sospensione dell'incredulità', ovvero il patto tacito che s'instaura fra lo scrittore e il suo pubblico, è qui incrinato dallo stesso tono ambiguo del racconto.

Ma l'idea di Borges non è peregrina ed ha solide fondamenta nella tradizione estetica classica, dove il riferimento a uno o più autori precedenti, la ripresa di temi assodati, tra cui la presenza del mito (per definizione, un avvenimento che è diventato un archetipo culturale), era considerato un merito e non una *diminutio.*

Il riferimento a ciò che è noto, universalmente conosciuto e storicamente attestato, è semmai un atto dovuto. Quasi una convenzione, come finirà per divenire col tempo, ridotto a una pura formula introduttiva, a un omaggio o a una dedica, a un pegno formale da pagare per ottenere l'autorizzazione a procedere. Il viatico a scrivere.

Il racconto di Menard costituisce un esempio di estremizzazione *ad absurdum* di un concetto chiave dell'antichità. Un gioco portato oltre i limiti della liceità, che ha qualcosa a che fare col surrealismo di Breton e con l'esperienza europea di Borges negli anni Venti (l'adesione all'Ultraismo).

Bisogna poi riconoscere che Menard non è figlio unico. Borges non si è accontentato d'immaginare un solo caso di plagio conclamato. Molti anni più tardi, nel 1967, è tornato sul luogo del delitto, questa volta affondando il coltello in maniera persino più decisa: in un volume dedicato a 'moderni e stravaganti artisti immaginari', ha resuscitato l'idea del plagio deliberato in versione più smaccata, anche se meno coinvolgente. Nelle *Cronache di Bustos Domecq*, scritto a quattro mani con Adolfo Bioy Casares (Borges, Bioy Cesares 1999), César Paladión si presenta come un più tardo epigono di Menard, che non si perita di pubblicare, sempre a sue spese, opere palesemente altrui. Di origine sudamericana e di lingua spagnola, vive a

Ginevra, dove si trova come console argentino, sempre nei primi decenni del XX secolo.

Paladión non ha la stessa pregnanza, non ha la stessa forza evocatrice del suo predecessore: la sua figura si mescola amabilmente fra altri 'artisti immaginari', in quel vivaio fantastico evocato da Bustos Domecq, ma non ci appare dirompente.

Però Paladión supera Menard in audacia, rappresenta l'estremo limite a cui possa spingersi l'idea di plagio nella sua accezione più vasta. Dà alle stampe romanzi diversi che non hanno neppure legami fra loro. Si appropria spudoratamente della *Capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe e del *Mastino dei Baskerville* di Arthur Conan Doyle, spingendosi ai classici latini (pur non conoscendo il latino) con un'ineccepibile versione del *De divinatione*.

Il tutto con un'ingenuità disarmante, sovrapponendo semplicemente il proprio nome a quello del legittimo autore, in un'operazione che potrebbe considerarsi provocatoria e che si limita invece a essere ridicolmente assurda.

Paladión, a differenza di Menard, non gode neppure dei meriti di un travaglio culturale, dei postumi di un'esasperata ricerca interiore, dei meriti di una sofferenza creatrice che sottendono la genialità di una personalità straordinaria. La figura di Menard, infatti, al di là di ogni giustificazione critica a posteriori, è quasi *purificata* dall'incidenza della pazzia. Il folle, come sempre, si pone al di fuori delle leggi comuni, in una sorta di spazio libero e non codificato, dove tutto è permesso. Libero di dedicarsi a un gioco in cui le convenzioni sono ignorate e sconvolte, in cui è necessario ricreare una logica nuova e insolita, che non tenga conto dei valori riconosciuti, per comprenderne la genialità.

## Bibliografia

Borges, Jorge Luis (1984). «Ficciones». Porzio, Domenico (a cura di), *Tutte le opere*, vol. 1. Milano: Mondadori, 649-58.

Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo (1999). «Omaggio a César Paladión». Felici, Glauco, *Cronache di Bustos Domecq*. Torino: Einaudi, 9-13.

# Recensioni

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Prestigiacomo, Carla (a cura di) (2017). *Identità, totalitarismi e stampa. Ricodifica linguistica-culturale dei media di regime*. Palermo: Palermo University Press, pp. 388

María Soledad Padilla
(Universidad de Sevilla, España)

Esta obra ofrece un análisis del papel de la prensa en los regímenes totalitarios de la Europa del siglo XX desde una perspectiva lingüística, histórica y sociológica. Los trabajos que aquí se compendian son parte de los resultados de las jornadas organizadas en 2016 por el grupo MEMITÀ de la Universidad de Palermo. Cada contribución presenta un análisis de algún aspecto de las publicaciones ideológicamente marcadas de los años cuarenta y demuestran que la prensa se utiliza, en este momento histórico, como instrumento para influir en la sociedad y construir una nueva identidad nacional.

Tras la introducción de Prestigiacomo, editora de este volumen, en la que presenta un primer acercamiento a la obra, Albert y Ringen examinan la imagen de la mujer según la ideología nazi a través de la revista alemana *Signal* (1940-45). Se analizan imágenes que siempre representan el prototipo de la mujer moderna, aria, elegante y atractiva. Asimismo, se detienen en la sección dedicada a la ficción corta y exponen cómo el mensaje ideológico puede ser transmitido a través de un discurso literario sencillo.

Ammadi se ocupa del periódico *Marruecos*, publicado en Tetuán entre 1942 y 1945. En él se exalta la imagen del régimen de Franco y se demuestra que el gobierno jalifiano apoya al eje hispano-alemán-italiano. Se trata de poner de manifiesto las buenas relaciones entre Franco y el Jalifa a través de una lente manipuladora. El autor analiza cómo se transmite una imagen idealizada de España y Marruecos y se usa la figura del Jalifa con este fin.

Duarte, Marques y Pinto nos ofrecen una investigación que versa sobre la construcción de la identidad portuguesa. Para ello, analizan el *Bollettino della Mocidade Portuguesa Feminina* y *Mundo gráfico* (1940-48). La primera es la voz de una organización juvenil creada por mujeres de burguesía portuguesa para fomentar un modelo de mujer dedicada a su familia. *Mundo gráfico*, sin embargo, exalta la supremacía de Inglaterra. Aunque ambas difieren en su estructura y pretensiones, en las dos hay un discurso propagandístico destinado a la construcción de la identidad nacional.

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-10**
Submission 2017-03-31
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

El discurso periodístico del régimen comunista es abordado por Klonowski, Llano Berini y Woch a través del examen de *Nowe Drogi* (1947-89), revista oficial del Partido Obrero Polaco. A pesar de que la revista trata de presentar una imagen democrática de cambio y progreso, el análisis discursivo de diversos ejemplos muestra que hay un discurso autoritario que marca una división entre el régimen y el enemigo anticomunista. Tras examinar los recursos retóricos, morfosintácticos y léxicos, se concluye que la revista no tiene una intencionalidad divulgativa, dada su complejidad lingüística. No obstante, también abundan algunos rasgos, como expresiones fijadas y repeticiones, que aportan sencillez al discurso.

Spinzi se centra la escritura fascista de la British Union of Fascist y en su representación discursiva del fascismo italiano y del franquismo. En particular, se centra en las etiquetas utilizadas por los locutores para denominar al enemigo y en las estrategias ideológicas que conforman el discurso. Su investigación se basa en un corpus de cuarenta artículos de la primera edición de *The Blackshirt* (1933) y del primer número de *Action*. La autora expone cómo La BUF forma su propaganda mediante recursos retóricos de persuasión y manipulación. También concluye que se pretende apelar al plano emotivo del lector.

Matesanz del Barrio estudia el proyecto de creación de la *Enciclopedia Hispánica*, que iba a ser transmisora de los ideales franquistas a través de la cultura. Eugenio d'Ors fue uno de los más importante impulsores de este proyecto. La autora explica que no tuvo éxito, probablemente, debido a que Sainz Rodríguez renunció al Ministerio de Educación Nacional y a la creación del CSIC. Sin embargo, se publicó el *Diccionario hispánico manual*, que recoge parte de los avances que se habían hecho para este proyecto. La autora concluye que d'Ors estaba relacionado con este diccionario, aunque no explícitamente, e indica los datos que la llevan a esta conclusión.

También la traducción contribuye a la construcción de la identidad fascista, como se desprende de la investigación de Chiara Sinatra, quien se centra en la denominada 'Etapa azul' (1939-43) de *Legiones y Falanges* y de *Destino*. A través de un examen detallado de ambas, la autora muestra que la traducción, por un lado, se considera una herramienta al servicio del régimen entre culturas afines; por otro, un truco de difusión del fascismo italiano en el falangismo catalán gracias a la capacidad de las personas para transponer un mensaje en un contexto ideológico determinado. El objetivo, en definitiva, es dar cuenta de cómo la labor de los traductores podía contribuir a la manipulación de la recepción de la cultura extranjera.

La propaganda ideológica también se percibe en contextos que supuestamente están menos politizados. Así, Fuentes Rodríguez muestra cómo la *Hojas del Lunes* (1925-82), también se convierte en un medio propagandístico del régimen franquista. A través del análisis de un corpus de textos publicados en enero, febrero, julio y diciembre de 1940, la autora muestra cómo la propaganda ideológica se expresa no sólo a

través de recursos léxicos o construcciones metafóricas, sino también en la dimensión argumentativa de ciertas estructuras sintácticas y en la construcción de un discurso que marca una separación tajante entre el 'nosotros' y el 'ellos'.

A continuación, Floriana de Jesús analiza lingüísticamente el *Diario de un falangista de primera línea*, firmado por Alfonso Cortés Gallego, y señala cómo la tipología de relato que nos presenta el autor diverge de la definición de diario. En él se usa un léxico específico, acrónimos y una sintaxis particular que demuestran la infracción del propósito comunicativo y literario propios de un diario. La autora realiza el análisis del texto basándose en la lista de los tipos de control textual de Van Dijk.[1] Su conclusión es que el recurso al género del diario es una forma de propaganda política.

Las notas necrológicas también constituyen un reflejo de una situación histórica y social en un contexto determinado. De este aspecto se ocupa Gine Janer. A través del estudio de ejemplares de *La Vanguardia* de 1940, muestra cómo cada elemento (aspectos gráficos, símbolos, etc.) son representativos de la sociedad del momento. La autora analiza detalladamente las notas necrológicas, desde un punto de vista lingüístico y sociológico, y se detiene en aspectos como el uso de mayúsculas y minúsculas, la negrita, etc., así como en los motivos religiosos. Tras su análisis, comprueba que las esquelas varían en función de la clase social, género e ideología del fallecido.

Mateu Serra, realiza un estudio de un corpus de anuncios publicados en el *ABC* entre 1940 y 1945. Esta investigación tiene como finalidad describir los anuncios desde un punto de vista pragmático y mostrar que también son un reflejo de la sociedad del momento. En concreto, se centra en el carácter persuasivo del anuncio, tanto en las estrategias verbales (sintaxis simple, vocabulario estándar…), como en las no verbales (imágenes, recursos gráficos…). Estas, aunque no muy desarrolladas desde un punto de vista gráfico, avanzan hacia cierto espíritu de renovación.

Prestigiacomo muestra cómo también el ámbito de la ciencia está al servicio del régimen, tal y como se percibe en su análisis del artículo «Características raciales del comunismo», escrito por Antonio Vallejo Nájera (1941). Esta investigación muestra que el discurso científico o pseudocientífico está igualmente manipulado. Como indica la autora, a través de falacias se va mostrando una imagen negativa del enemigo. Tras detenerse en el estudio de algunos fragmentos concretos del texto, concluye que este presenta una modalidad apreciativa, por lo que sus rasgos se alejan del discurso científico, excepto al final del mismo, en el que presenta unas características más acordes a este tipo textual.

1 Van Dijk, Teun A. (2012). *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa.

Di Figlia investiga el papel de la prensa fascista en la promoción de la memoria del escuadrismo. Para ello, realiza una comparación entre la revista *Il Bargello* y *L'Assalto* por una parte, y el periódico *Il Popolo d'Italia* por otra. El autor analiza cómo mediaron los periódicos entre el clima político nacional y la comunidad fascista, y compara sus distintos modos de representación del pasado. El marco temporal de esta investigación finaliza en 1937, cuando, debido al clima que dio lugar a la Guerra Civil española, los italianos muestran un renovado interés en la historia de las escuadras.

Donatella La Monaca realiza un estudio del «Giornate di Barcellona» de Orio Vergani, publicado en *Legioni e Falangi* en 1941. La autora describe cómo este dramaturgo realiza un ejercicio de interpretación de diversos aspectos de la vida contemporánea, mezclando invención literaria, memoria autobiográfica, tradiciones y geografía española. La Monaca da cuenta de la constante meditación del autor sobre acontecimientos históricos, pasados y presentes.

Domenica Perrone, tras esbozar un paralelismo entre *Primato* y *Legioni e falangi*, intervenciones mensuales con más propaganda, analiza el *Diario spagnolo* de Lombrassa. Está configurado como una reconstrucción memorial privada que, además, revela una necesidad de ejemplaridad. Se introducen los protagonistas y lugares de la guerra ilustrados por fotografías. La autora destaca cómo se denigra la imagen del enemigo y se exalta la identidad italiana. Para ella, Lombrassa sienta las bases de la futura revista *Legioni e falangi*, de la que será un líder clave.

El trabajo de Barrale está dedicado al análisis de la difusión de la literatura alemana en dos revistas de ideología fascista: *Primato* y *Alleanza nazionale del libro*. Los trabajos revisados en las dos revistas reflejan la adaptación gradual de las ideas del régimen de Mussolini a la directiva alemana. Además de la búsqueda de las conexiones entre los escritores alemanes e italianos, la autora muestra la importancia que se da a textos de los autores 'clásicos' como Goethe y Hölderlin, así como a autores más recientes. Asimismo, trata aspectos como las traducciones de Rainer Maria Rilke, que revelan una tendencia general hacia el contenido libre de cualquier compromiso político o que pudiera perjudicar al régimen. En resumen, se preferían autores que exaltaran las virtudes del *Volk*.

Pinello ofrece una perspectiva inusual de Azorín. Analiza seis artículos, publicados entre 1941 y 1943, que ayudan a comprender su postura hacia el franquismo. Después del análisis de los textos, la autora concluye que, a pesar del compromiso político claro de Azorín, acaba decantándose por una literatura evasiva, que podría ocultar su voluntad de romper con el contexto socio-político de la época y le serviría como catarsis. Sin embargo, como se demuestra a lo largo del estudio, Azorín no se separa explícitamente de la ideología, sino que trata temas fantasiosos y culturales.

Polizzi estudia la sección «Un cuento mensual» de *Legiones y Falanges*, que apareció a partir del número de mayo-junio de 1942. La autora se

centra en los siete textos de narrativa breve de la edición española de la revista y concluye que los autores de estos cuentos, de formación vanguardista, «van marcando posibles resquicios intersticiales en la compatibilidad del macrotexto del discurso periodístico sobrecargado de elementos ideológicamente orientados». Los protagonistas de estos cuentos están siempre sumidos en conflictos, traumas, etc., y a menudo su estructura queda abierta.

Russo ofrece un estudio de la revista *Horizonte*. Esta revista ofrece un corpus literario muy heterogéneo en el que varios escritores exponen relatos vitales y poéticos. La autora da cuenta de cómo en la revista participan escritores muy distintos, que coinciden en ella por motivos históricos o ideológicos. Además, explica cómo la propaganda política aflora en los textos poéticos, a veces directamente relacionada con el enfrentamiento entre los dos bandos, o ensalzando las bondades del bando ganador.

Por último, Teresa Garbí trata y justifica el contenido de su novela *Desde el Silencio nadie* (2007), obra en la que una mujer de 79 años narra sus vivencias durante la época franquista. En este momento, la mujer tenía que ser madre de familia y estar sometida a su marido. Su vida siempre estaba limitada en el aspecto físico, moral e intelectual. La protagonista es una mujer educada para obedecer y trabajar, sin obtener ningún reconocimiento social y que ahora tiene que afrontar el vacío de su vida.

Este volumen constituye una obra original en la que se ofrece un panorama completo de las características y del papel de la prensa durante los gobiernos totalitarios del pasado siglo. Todos los estudios que aquí se unen dan cuenta de una situación histórica y política que favorece un discurso periodístico populista cuyo propósito es persuadir al interlocutor. De este modo, la prensa contribuye al fortalecimiento de los ideales totalitarios y a la construcción de una identidad nacional nueva a través de contenidos de distinto tipo, en los que siempre se cuela la intencionalidad propagandística del régimen. En definitiva, recomiendo la lectura de esta obra, que puede ser útil a filólogos, historiadores y sociólogos. Está debidamente ejemplificada e históricamente contextualizada en cada uno de los estudios que la componen.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Ruffinatto, Aldo (2015). *Dedicato a Cervantes*. Madrid: SIAL Ediciones, pp. 261. Prosa Barroca

Veronica Orazi
(Università degli Studi di Torino, Italia)

Il volume qui recensito offre una sintesi suggestiva ed efficace di tesi e riflessioni di Aldo Ruffinatto su aspetti diversi della figura e della produzione letteraria di Miguel de Cervantes y Saavedra: dal teatro ai *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, passando per le *Novelas ejemplares* e, naturalmente, per il *Don Quijote de la Mancha*. In occasione del IV centenario della pubblicazione della seconda parte del *Quijote*, Ruffinatto – indubbiamente, uno dei massimi esperti e conoscitori dei temi oggetto di studio – raccoglie in questo tomo alcuni sui lavori editi e inediti, scritti nell'arco di quindici anni, per rendere omaggio a Cervantes. Il libro ha il grande merito di riunire in un'unica pubblicazione alcuni articoli già apparsi in sedi editoriali differenti, non sempre agevolmente accessibili, che sono stati rielaborati, approfonditi e ulteriormente sviluppati per l'occasione, rispetto alla prima versione. Altri capitoli invece vengono dati ora alle stampe per la prima volta e completano una visione d'insieme che riflette l'immagine a tutto tondo dei capolavori cervantini e gettano al contempo nuova luce su alcuni aspetti del profilo bio-bibliografico dell'autore.

L'Introduzione (pp. 9-12) illustra il principio unificatore della raccolta, di cui sottolinea l'organicità dell'insieme, volto a tracciare un percorso di lettura ideale che ci accompagnerà lungo questa ricca galleria cervantina, i cui momenti salienti sono dedicati, in ordine cronologico, alla scrittura dell'autore, partendo dagli esordi teatrali, fino al romanzo postumo.

Il primo dei cinque capitoli, «Evasiones (im)probables» (pp. 15-40), non affronta alcun testo ma si sofferma sul rapporto tra scrittura e vicissitudini biografiche dell'autore e su aspetti ancora in parte oscuri della sua esperienza vitale, per gettare nuova luce sul profilo e sulla sua opera complessiva. In particolare, vengono esaminate alcune esperienze risalenti al periodo di prigionia trascorso ad Algeri, di cui resta la peculiare testimonianza contenuta nella *Información de Argel*, rilasciata da don Miguel nel 1580 agli Inquisitori spagnoli. In quest'ottica, risulta decisiva e probante la corretta valutazione di alcune categorie oppositive, quali *realidad/ficción*, *historia/fábula*, *verdad/mentira*.

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-11**
Submission 2016-10-10
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Il secondo capitolo, «Rivales en la comedia» (pp. 41-75), è dedicato alla produzione teatrale e analizza in prima battuta il giudizio negativo e il conseguente rifiuto da parte degli impresari dell'epoca e le sue ricadute – come il senso di fallimento – che questa condanna «al perpetuo silencio» (come ricorda Ruffinatto) ebbero sull'autore e sulla sua produzione. L'attenzione si concentra, quindi, sull'esame attento delle due commedie *de cautivos argelinos* di Cervantes (*Trato* e *Baños de Argel*) e sull'incursione di Lope de Vega nello stesso tema (*Los cautovis de Argel*); attraverso l'indagine, Ruffinatto arriva a conclusioni definitive sia per quanto riguarda la questione della priorità redazionale sia le implicazioni extra-testuali ispirate da un simile artificio, che faranno presa e coinvolgeranno lo stesso Lope.

Il terzo capitolo, «Cuatro calas en la galaxia *Quijote*» (pp. 77-156), è dedicato, invece, ad alcuni tratti fondamentali del romanzo e tocca sia aspetti strettamente attinenti al versante filologico ed ecdotico, sia altri di carattere ermeneutico e critico. Si parte dall'analisi di alcune varianti della seconda edizione Cuesta del 1605 e della terza del 1608 rispetto all'edizione precedente, cioè la prima edizione Cuesta o *princeps*, e le scelte degli editori moderni nel valutarle e fissare il testo, che dovrebbero riflettere nella prassi ecdotica il corretto trattamento delle varianti considerate d'autore. Si passa quindi ad aspetti come la funzione dei sogni nell'episodio della cueva de Montesinos, basandosi sull'interpretazione dalla variante *sonadas/soñadas invenciones*, che dimostra come le questioni relative alla critica testuale siano decisive per orientare l'approccio ermeneutico; oppure la traiettoria letteraria della figura di Angelica – da Boiardo e Ariosto, ai poemi epici del *Siglo de oro* fino a Cervantes –; o ancora il rapporto tra l'Idalgo mancego e il protagonista dell'*Ulisse* di Joyce, inquadrato attraverso lo studio dei meccanismi narrativi che implicano autore e lettore.

Il quarto capitolo, «En el mundo de las *Novelas ejemplares*» (pp. 157-97) si apre con una lettura basata sull'analisi degli elementi intertestuali e sperimentali che caratterizzano la raccolta: vi trovano spazio riflessioni sull'innesto e sulla mescolanza dei generi, sull'evoluzione del concetto di *ejemplaridad* che da principio etico-didascalico passa a indicare un artificio compositivo di tipo strutturale e su quella che Ruffinatto definisce felicemente strategia di creazione di mondi possibili, sottolineando la poderosa capacità di scrittura alla base di questi testi. La trattazione si concentra poi su aspetti quali l'effettiva consistenza del dialogo intertestuale tra Cervantes e Boccaccio, non solo per quanto concerne le *Novelas ejemplares* ma anche altre opere, dalla *Galatea*, al teatro, al *Persiles* e ovviamente al *Quijote*.

Il capitolo quinto, infine, «Realidad virtual e intertextual en el *Persiles*» (pp. 199-241), dimostra come il romanzo postumo ammetta e richieda almeno due letture: una definita *segmental*, incentrata sostanzialmente sullo sviluppo degli avvenimenti narrati, sulle avventure e sulle peripezie dei protagonisti e sulle aspettative e sulla tensione narrativa che esse suscitano; e una seconda lettura *suprasegmental*, espressione delle abbondanti

sfumature parodiche rilevabili nel testo, che solo un lettore accorto potrà cogliere, se in grado di lasciarsi implicare concettualmente in un gioco necessario di spassosa complicità. Ruffinatto evince tutto ciò attraverso un'accurata analisi dei rapporti tra i diversi attanti della comunicazione narrativa, a partire dal narratore-autore o narratore di primo grado, per passare poi al narratore-personaggio o narratore di secondo grado e coinvolgere quindi il lettore o narratario di primo grado ma anche il personaggio-narratario o narratario di secondo grado. Anche in questo capitolo lo studio dei rapporti intertestuali gioca un ruolo chiave, prendendo spunto dal raffronto con una delle novelle degli *Hecatommithi* di Giraldi Cinthio, per mostrare lo sviluppo nel *Persiles* (III.6) di sequenze narrative parallele alla storia di Ortel Banedre intercalata nel romanzo: l'analisi della triangolazione costituita da primo narratore, secondo narratore e narratario dei due testi consente allo studioso di riportare alla luce i meccanismi del racconto meta-diegetico e mostrare la profonda rielaborazione cervantina della storia.

Chiudono il volume la Bibliografia (pp. 243-261) e l'Indice delle illustrazioni (p. 262).

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Candeloro, Antonio (2016). *Javier Marías y el enigma del tiempo*. Murcia: EDITUM, pp. 390

Valeria Cavazzino
(Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia)

**Keywords** Time. Literary writing. Hermeneutics.

La monografia sull'opera di Javier Marías dal titolo *Javier Marías y el enigma del tiempo*, pubblicata recentemente dall'Università di Murcia (Servicio de Publicaciones, 2016), si propone come una versione in lingua castigliana del precedente lavoro, *Como la nieve resbaladiza. Javier Marías narratore del tempo* (Roma: Aracne, 2012); ma non è da considerarsi una semplice traduzione, in quanto presenta un ampliamento rispetto alla prima pubblicazione in cui erano state ripercorse le fasi della produzione di Marías fino alla pubblicazione della trilogia *Tu rostro mañana* (2002-2007; 2009). Ora il libro si completa di due capitoli dedicati all'analisi degli ultimi romanzi dell'autore spagnolo, *Los enamoramientos* (2011) e *Así empieza lo malo* (2014). I limiti temporali stabiliti seguono la costruzione di una poetica dello scrittore madrileno alternando varie e diverse linee interpretative ad ampio respiro.

Asse centrale del lavoro ermeneutico è il tempo, l'azione cronologica e la relazione spazio-temporale che s'instaura all'interno dei testi di Marías, aspetto che Candeloro evidenzia e avvalora con puntualità. Il lavoro di assimilazione e organizzazione strutturale dei contenuti filtra attraverso la ripartizione in paragrafi e la corrispondenza dei capitoli che collabora alla resa unitaria della produzione dell'autore e riferisce dell'eterogeneità della sua opera, opportunamente distinta tra gli ambiti della narrativa – *fiction* – e della saggistica. Ma occorre avvisare, nonostante possa apparire come un'anticipazione delle conclusioni tratte al termine dello studio, che al centro dell'osservazione critica vi è, di fatto, l'idea di 'finzione' all'interno dell'universo letterario di Javier Marías. Attraverso la scrittura l'autore traccia i confini di «mondi possibili», alternativi e verosimili riproduzione della realtà esterna, passata o presente. Il tempo funge, così, da veicolo o strumento tramite cui il soggetto acquisisce una posizione privilegiata di riflessione su se stesso, sugli eventi e sulle circostanze che lo circondano.

Il primo capitolo, ad esempio, affronta l'analisi di *El monarca del tiempo* (1978) e di *El siglo* (1983), due opere legate indissolubilmente secondo

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-12**
Submission 2016-11-03
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

una prospettiva incentrata sulla 'questione temporale', grazie alla quale vengono associate in chiave comparativa, ma nel rispetto di ciascuna peculiarità, a partire dalla considerazione generica. Così, *El monarca del tiempo*, terza pubblicazione di Marías riproposto al pubblico in 'versione originale', ossia completo delle sue cinque parti, a venticinque anni di distanza dalla prima pubblicazione, è presentato come opera ibrida, modello di dialogo intergenerico (si compone, difatti, di tre racconti, un saggio e una pièce drammatica) in cui si apprezza la connessione grazie, proprio, alla tematica temporale che le conferisce carattere unitario. Il riferimento a questa prima opera ibrida sarà, come vedremo, modello di coniugazione per gli slanci analitici che Candeloro proporrà in seguito.

L'autore, affrontando nello stesso capitolo la rilettura di *El siglo* e di *El monarca del tiempo*, inaugura una linea interpretativa che caratterizzerà l'intero saggio e che vuole mostrare la continuità narrativa, semantica e filosofica, dell'opera completa di Marías. In primo luogo, mette in evidenza la presenza ricorrente dei personaggi, come nel caso di *El monarca* che appaiono nuovamente nel romanzo successivo, *El siglo*, appunto, sottolineando la versatilità dell'autore madrileno nel «construir y elaborar un universo narrativo personal poblado por viejos personajes reutilizados (o reciclados) en nuevos contextos, aunque con rasgos y nombres idénticos» (Candeloro 2016, 45-6); oppure, come accade per la voce narrante di *Todas las almas* (1989) che ritroviamo nei panni di Juan/Jacques Deza in *Tu rostro mañana* (2004-2007). In realtà, ciò che davvero vuole sottolineare è lo spessore filosofico delle riflessioni veicolate dal ritorno dei personaggi delle due narrazioni (come dimostrerà più avanti, tale operazione non riguarda soltanto queste due prime opere ma, rappresenta una costante caratterizzante dell'intera produzione, non solo narrativa) che insiste sul motivo dell'eredità, del peso del tempo e della memoria, avvalorando il concetto implicito dell''enigma del tempo': «dar voz al tiempo, utilizar la paradoja temporal […] para narrar sin un final, ni una finalidad determinada o pre-establecida» (Candeloro 2016, 112). La scrittura diviene arma e strumento non solo di conoscenza ma di esplorazione del non conosciuto, dell'ipotizzabile e del non vissuto; traccia, come abbiamo anticipato poco fa, i confini di altri «mondi possibili»; in tale prospettiva è evidente l'introiezione della lezione benetiana. La storia s'intromette nelle narrazioni di Marías come guida e *telón de fondo* in attesa di riscrittura: l'arte letteraria si occuperà, perciò, di offrire alternative alle storie reali che risulteranno poi immodificabili attraverso la consacrazione artistica;

> Así como es casi idéntica esa enésima reflexión sobre el enigma temporal sobre el transcurrir del tiempo y sobre la agobiante condición humana de quien es presa del eterno retorno de los mismos acontecimientos y de los mismos engaños. (Candeloro 2016, 198)

L'intreccio delle vicende rappresentate nella dimensione interna alla diegesi non estromette, però, le implicazioni personali dello stesso autore, né tantomeno quel principio di coerenza rispetto alla realtà extraletteraria, che non manca di nutrire il racconto di elementi e spunti personali, come succede proprio in *El siglo*, in cui viene rappresentato un episodio che ricorda una vicenda privata vissuta dal padre di Marías al tempo della *posguerra*. Similmente, il lettore sarà ricondotto agli anni bui del Regime attraverso la memoria di Julián Marías in *Tu rostro mañana* (2009) dove, ancora una volta, sarà il tema del tradimento il perno attorno a cui muovono le continue digressioni e quel *pensar literario* proprio di Marías, come più volte sottolinea Candeloro. Il legame con la autobiografia è evidente. Sarà la prima persona narrativa l'espediente scelto per raccontare la storia di León de Nápoles, protagonista de *El hombre sentimental* (1986), che riprende direttamente due personaggi già noti perché apparsi nei due testi appena descritti. «El narrador, de hecho, será *el hilo de la continuidad*, el puente metafórico» tra le trame e i contesti dei romanzi (Candeloro 2016, 176).

La valutazione intertestuale della poetica di Javier Marías tiene conto delle molte citazioni e dei diversi riferimenti a illustri personalità della storia, più o meno recente, della letteratura universale. Candeloro propone, opportunamente e con estrema precisione, le fonti e le influenze presenti nei vari testi; naturale il riferimento costante a Shakespeare, prima ispirazione e *afición* di Javier Marías, presente da *El monarca del tiempo* a *Así empieza lo malo*, passando per *Corazón tan blanco*, persino attraverso il filtro cinematografico proposto, ad esempio, da Orson Welles (per la riscrittura filmica *Falstaff*, tratta dai tre drammi storici *Enrico IV*, *Enrico V*, *Le allegre comari di Windsor* e *Riccardo II*) o da Laurence Olivier per la sua versione del *Riccardo III* richiamata da Marías per il titolo di *Mañana en la batalla piense en mí*. Echi di Orwell e Gawsworth, tra gli altri, popolano lo spazio narrativo (*Negra espalda del tiempo*, *Fiebre y lanza*) e Balzac (che ritroviamo immerso nella trama di *Los enamoramientos*), insieme a nomi celebri della tradizione nazionale spagnola come Cervantes, Manrique, Cernuda e, ovviamente, Juan Benet. La carica intertestuale è, dunque, una delle caratteristiche messe più in evidenza dall'autore del saggio, che non manca di armonizzare la sua prospettiva critica con la valutazione analitica delle *citas* e dei riferimenti riportati proponendo alcuni suggerimenti che ci indicano la profonda relazione tra gli stessi autori richiamati, più o meno esplicitamente, da Javier Marías. Ad esempio, il capitolo dedicato all'analisi di *Los enamoramientos*, propone un paragrafo intero di approfondimento sulle influenze 'in interazione' tra Shakespeare, Keats, Rilke e Dumas, a proposito del tema dell'amore e della morte, nuclei essenziali attorno a cui verte l'intera narrazione; *Macbeth* e *I tre moschettieri* si ritrovano a dialogare con una ballata di John Keats, *La Belle Dame sans Merci*, e il gioco si arricchisce ancora del tono elegiaco promosso, infine, dalle raccolte poetiche dedicate al mito di Orfeo di Rilke, per annullare

quel conflitto tra *Eros* e *tanathos* a cui già aveva riservato spazio in *El hombre sentimental* e che rappresenta, ora, il tema di fondo del romanzo.

Il gioco intertestuale culmina con la premessa contenuta nell'ultimo capitolo dedicato allo studio di *Así empieza lo malo* (2014); Antonio Candeloro riprende il filo dei romanzi a cui si richiama Javier Marías per il suo ultimo lavoro, esibendone il carattere ibrido e la potenzialità intergenerica:

> Se trata de una novela que amplía aquella cartografía novelesca sobre el enigma temporal que, como vimos, el autor de *Todas las almas* (1989) empezó ya en *El monarca del tiempo* (1978) prosiguió con *El siglo* (1983) y con la 'falsa novela' *Negra espalda del tiempo* (1998) y llevó a su culmen en *Tu rostro mañana* (2002-2005.2007), verdadera *summa* del arte literario de Marías hasta hoy. (2016, 311)

Javier Marías si muove tra piani discorsivi – narratore intra ed extra diegetico –, dimensioni temporali – passato e presente – e nuclei tematici – amore, morte, memoria, conflitti, etc. – seguendo ordini aritmici ma musicali coordinati dal ritorno, talvolta solenne, autoriale, che si compone di ritornelli riconoscibili attraverso il rimando alla tradizione, culturale e letteraria, della realtà contemporanea. La creazione del mondo finzionale di Marías viene definita tramite la proposta (anche metaforica) dell'interpretazione enigmatica del valore del tempo, «una constante superposición de dimensiones temporales y de citas textuales provenientes de obras literarias de épocas tan dispares como el Siglo XVII de Shakespeare […] y una todavía joven España democrática» (Candeloro 2016, 369).

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Carnero, Guillermo (2017). *Regiones devastadas*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 88

Alessandro Mistrorigo
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Acaba de publicarse el último libro de poemas de Guillermo Carnero con el título de *Regiones devastadas*. Se trata de un título muy sugerente, sobre todo si se pone en relación con la imagen de la cubierta escogida por el mismo autor: el busto fusilado de Cicerón del Castillo de Sant'Angelo de Roma. En una reciente entrevista publicada en la página web del periódico *El día de Córdoba*, Carnero confiesa que «el título fue una revelación» y que la imagen la tuvo siempre en la cabeza: «Una de las acepciones de devastación es la destrucción de monumentos y obras de arte».[1] En efecto, es algo con lo que desgraciadamente la contemporaneidad ha tenido que familiarizarse sobre todo a partir de los últimos años. Sin embargo, no sólo a la deriva del tiempo y la historia actual se dirige la poesía de Carnero: las regiones devastadas a las que apunta su poesía también tienen que ver con la experiencia del vivir del ser humano. Al igual que en toda su producción poética anterior, en esta última entrega se reconoce por completo su imaginario cultural. En estos textos, Carnero cita a Virgilio y Ovidio, visita la villa de un magistrado en Macedonia y una factoría de 'gárum' en Bizerta y dialoga, entre otros, con Lucas Cranach el Viejo, Tiziano, Bronzino, Tintoretto, Góngora, Tiépolo, Rodin y Romero de Torres. El horizonte artístico y cultural en el que se mueve el autor *novísimo*, pues, no cambia; o mejor dicho, cambia en el sentido que nos explica el mismo Carnero en la introducción que, con léxico arquitectónico, titula «Pórtico». El pórtico, o en griego antiguo *pronaos* (πρόναος), es el espacio cubierto y conformado por una serie de columnas que se encuentra delante de un templo y conecta el espacio sagrado – el *naos*, precisamente – con el espacio profano del ágora o el foro. Carnero, pues, introduce al lector dentro de sus *Regiones devastadas* confesándole que, entre 1999 y 2009, es decir mientras publicaba cuatro libros de poesía bastante homogéneos en términos de visión y realización poética como

1 Asensi, Alfredo (2017). «Carnero navega entre la emoción y la reflexión en 'Regiones devastadas'». *El día de Córdoba*, 5 de abril. URL `http://www.eldiadecordoba.es/ocio/Carnero-emocion-reflexion-Regiones-devastadas_0_1123987623.html` (2017-06-17).

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-13**
Submission 2017-04-10
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

son *Verano Inglés*, *Espejo de Gran Niebla*, *Fuente de Médicis* y *Cuatro Noches Romanas*, su imaginación «se apartaba en ocasiones de su curso primordial para dejar caer textos más breves aunque siempre relacionados con los mayores a cuya orilla se iban depositando» (p. 9). He aquí una novedad con respecto a su producción principal: se trata de poemas breves y tienen para el autor precisamente «lo atractivo de lo elemental, lo sintético y lo pequeño» (p. 10). Algunos de ellos, sigue Carnero, nacen breves desde el principio, mientras que otros son el resultado de un proceso de depuración, «poda y despojamiento» (p. 10). Para distinguir entre los poemas largos que caracterizan su principal línea poética y estas piezas de pequeña extensión, en la entrevista citada Carnero se refiere a la diferencia entre 'sinfonía' y 'canción'. Además, afirma que para no mezclar «las sinfonías con las canciones [fue] dejando éstas de lado, en un cajón, a ver qué pasaba». Éstas, pues, son las 'canciones' que a lo largo de dos décadas se fueron almacenando hasta llegar a un número suficiente para constituir un libro que, a pesar de la brevedad, no renuncia a la reflexión: en estas canciones, se condensa toda la poética de Carnero. Un ejemplo es el primer poema, «Yacimiento», donde en apenas 9 versos se concentra la conciencia arqueológicamente metapoética del yo lírico que exhorta a no profanar la tierra – alegoría del paso y la acumulación del tiempo – en búsqueda de «testimonios o pruebas del fracaso | de tejer» (p. 13). Los textos como metafóricas ruinas son «signos de muerte» (p. 13) sobre los que wittgensteinianamente «ondula | un silencio más limpio que la vida» (p. 13). A propósito de esto, es útil señalar que algunos de estos poemas ya se publicaron en 2003 en una plaqueta titulada precisamente *Poemas arqueológicos*. Siempre en línea con la trayectoria poética principal del autor de *Dibujo de la muerte*, en el libro se utiliza la técnica del monólogo poemático. En poemas como «Palabras de Moisés» y «Libro primero de los Reyes», la voces del yo poético son respectivamente la del propio Moisés y de los servidores del Rey David. Carnero utiliza esta técnica poética acudiendo al cuento bíblico para abordar el tema del amor – y el sexo – en la vejez; el mismo tema también se trata en el poema de gusto ovidiano «Remedia Amoris» donde se acopla a la inexorable decadencia del cuerpo. El paso del tiempo y sus consecuencias recorren todo el libro: es lo que calla en las ruinas, lo que está inscrito en el «mosaico pobre» (p. 21) de la «Factoría de gárum en Bizerta» o en la duda existencial del «Busto truncado de un desconocido». Es la relación dicotómica inextricable entre lo que queda y lo que desaparece, entre los restos y la desaparición: una relación que en estos poemas asume el valor de una dramática paradoja. En «Scritpa Manent», el autor recuerda el caso de «Cneo Cornelio Galo, amigo de Virgilio», autor de «cuatro libros de elegías | de las que se conserva sólo un verso dudoso» (p. 27). La doble muerte de éste por causa de Augusto conmueve al poeta que ofrecería su vida para que se salvara su obra y sus escritos perduraran: Carnero sabe

que sus poemas son lo que quedará, ruinas que alguien en el futuro volverá a descubrir. Se entiende entonces por qué, en el pórtico, escribe que aun cuando se imprima «la poesía en el mundo actual está llamada a ser inherentemente inédita» (p. 11); es decir, siempre escondida, encubierta. En el poema «Villa de un magistrado en Macedonia», la pregunta es qué quedará de todo el esfuerzo creativo y la escritura: «Quizás en otro tiempo alguien acuda | a preguntarse en qué creyeron | las ruinas que deje este poema» (p. 29). Aquí ya es explícita la identificación entre la poesía y las ruinas, los despojos y los restos, y la conciencia de que nuestro conocimiento pasa necesariamente a través de lo que queda. Mientras que del pasado sólo podemos ignorar lo que no tenemos, lo que no ha llegado hasta nosotros, a partir de las ruinas podemos formular hipótesis, crear conocimiento y en cierta medida reactivar aquel pasado que el tiempo ha encubierto con sus arenas. De tales ruinas o restos, el arte para Carnero posee un poder fundamental a través del cual cada individuo puede conocer no sólo el pasado sino a sí mismo. Con respecto a los muchos elementos del imaginario cultural y artístico a los que hace referencia en el libro – y, en general, en toda su obra – el poeta afirma que: «nunca me he limitado a describirlos, puesto que son ellos que, una vez designados, me describen a mí.» (p. 10). En este sentido, al hacer hablar las voces de varios personajes históricos, Carnero habla de la propia historia personal. Es el caso del poema «Lección inaugural de Himero, maestro en Atenas (368 A.D.)». A través de este sofista que a finales del IV siglo a.C. enseñaba a hablar con los 'bárbaros' en el «grado más pueril de la retórica» (p. 31), el poeta critica el embrutecimiento y la falta de cultura del hombre contemporáneo. La pregunta sobre el destino y el sentido de la vida están por otra parte en las palabras de la «Última oración de Severino Boecio (Pavía, 524 A.D.)»: el año de la muerte del filósofo latino corresponde al de su ensayo *De consolatione philosophiae*, escrito en la prisión mientras esperaba su injusta ejecución por parte de los filo-góticos. «No entregues a estos bárbaros mi palabra y mi nombre» (p. 35), se lee en el poema «Oración de Venancio Fortunato», considerado el último poeta romano por el filólogo alemán Friedrich Leo. El deseo de pertenecer a otro tiempo, a la cultura clásica, Carnero lo expresa aquí con el monólogo poemático de apenas 8 versos que le inspira la «Casa de un desconocido en Ultraiectum (siglo VII d.C.)», antiguo nombre de Utrecht, en los Países Bajos. «Estancia de Heliodoro», por otra parte, denuncia «el olvido sobre la muerte impune» (p. 39) del campo de exterminio de Sobidor, en Polonia, creando un cortocircuito entre las Estancias de Rafael en los Museos Vaticanos y la más grande tragedia del siglo XX. La muerte está también en «La mano bajo guante» y en los ojos que se alejan «sin el brillo | que ennoblece la espada» de la «Juditha Trinunphans» de Cranach El Viejo que mata «Por naturaleza» (p. 41). La palabra aparece también en el los títulos «Muerte del Capitán Don Francisco de Aldana», «Muerte de Juan Joaquín

Winkelmann» y «Autorretrato de Arnold Böcklin con la Muerte violinista»; junto con la vejez y la decadencia física: véase los títulos «Retrato del Dux Francisco Venier, por Tintoretto», «Vejez de Juan Bautista Tiépolo», «Ancianidad hermosa de Rodin» donde, sin embargo, «la belleza invisible y sin edad del viento» se concede a «las manos deformes que acarician | el mármol» (p. 69). Muerte, vejez, eros, belleza, vacío encuentran en estas *Regiones devastadas* su lugar a la luz del paso del tiempo y de la conciencia de que siempre es más lo que no se sabe de lo que sabe. Lo que sustenta estos textos, señala finalmente el autor en el pórtico, es la densidad y la sugerencia que «apelan a la intuición mientras perdura el eco de lo silenciado y lo no dicho» (p. 10). En estas breves canciones, regiones de ecos eliotianos habitadas por una lúcida devastación, Guillermo Carnero encuentra una vez más el espacio para aquella reflexión sobre la condición humana que nutre la gran poesía contemporánea, no sólo española.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Bellini, Giuseppe (2016). *Gli effimeri regni di questo mondo. La narrativa di Alejo Carpentier*. Roma: Bulzoni, pp. 120

Susanna Regazzoni
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Pubblicato nella storica collana del Consiglio Nazionale delle Ricerche «Letterature e Culture dell'America latina», fondata e diretta dalla stesso Giuseppe Bellini, *Gli effimeri regni di questo mondo. La narrativa di Alejo Carpentier* è uno studio apparso nell'estate del 2016 poco tempo dopo la morte dell'eminente studioso, scomparso nel giugno dello stesso anno. Oltre al valore intrinseco della ricerca proposta, questo libro, dunque, presenta un valore simbolico particolare in quanto viene ad essere l'ultimo insegnamento offertoci dal caro Maestro.

Studioso imprescindibile nella storia degli studi iberici e ibero americani in campo internazionale, Giuseppe Bellini è stato il pioniere in Italia della disciplina in ambito accademico oltre che grande traduttore e diffusore dei massimi esponenti delle letterature ispanoamericane. Tra i numerosi scrittori che ha invitato e fatto conoscere nel nostro paese c'è anche Alejo Carpentier da me conosciuto proprio grazie a Giuseppe Bellini che lo invitò a Ca' Foscari nei primi anni Settanta quando l'artista cubano era ambasciatore a Parigi.

Il testo in esame conferma l'attualità di Alejo Carpentier, scrittore centrale nella storia del nuovo romanzo ispano americano, ma anche critico letterario e studioso delle culture, inventore di una teoria dell'identità latinoamericana che ha anticipato le attuali convinzioni di studiosi per lo più anglo sassoni. Fra queste, si ricorda la nozione di *lo real maravilloso*, accompagnata dalla tesi dei contesti, originale interpretazione sostenuta da una sorta di 'meticciato' non solo di razze ma anche di tempi e di tradizioni diversi. La sua importanza è tale che ha posto le basi per lo studio dell'identità storica e culturale del continente, oltre a costituire il punto di partenza dell'intera sua produzione narrativa e saggistica. Infatti, secondo Carpentier, il corso della storia latinoamericana ha determinato una realtà caratterizzata dall'interagire simultaneo di diversi contesti razziali, economici, politici, sociali, religiosi, cronologici culinari, musicali, ecc. Questo fenomeno alimenta straordinari incontri e inediti sincretismi in continua

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-14**
Submission 2017-04-01
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

trasformazione, definiti dall'autore, appunto, *real maravilloso*. Essi trovano nel linguaggio barocco la modalità più interessante per essere raccontati e per catturare l'attenzione del lettore.

Giuseppe Bellini organizza il suo studio in sette capitoli dedicati ai principali romanzi di Carpentier, iniziando da «*El reino de este mundo*: L'inferno nel meraviglioso» per continuare con «*Los pasos perdidos*: L'avventura irrepetibile», «*El siglo de las luces*: Il tradimento degli ideali», «*El derecho de asilo*: La democrazia del trasformismo», «*El recurso del metodo*: Il mondo perduto del potere», «*La consagración de la primavera*: Tra condanna e redenzione», «*El arpa y la sombra*: Tra accettazione e ripudio». Una «Premessa» apre il testo e un «Finale» lo conclude.

Tra questi saggi, spicca quello dedicato a *Los pasos perdidos*, libro che viene messo per la prima volta a confronto con *Viaje al alto Orinoco* del venezuelano Rufino Blanco Fombona e dove il critico evidenzia l'interesse del romanzo, definito «uno straordinario libro poetico che, fondato su una impressionante cultura, da quella contemporanea a quella classica, con una particolare presenza del messaggio omerico, ricostruisce 'hacia atrás' la storia del mondo, per giungere a quella solitudine disperata di Dio, di fronte al silenzio universale, che lo induce all'opera della creazione, 'cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo'» (48-9). Altro capitolo degno di nota è quello dedicato a *El arpa y la sombra*, dove il critico mette in rilievo le contraddizioni di un personaggio come Cristoforo Colombo, primo responsabile della tragedia della conquista nelle terre americane e, allo stesso tempo, uomo eccezionale precisamente per l'impresa che lo lega all'incontro con il nuovo continente.

Di particolare interesse, inoltre, è la premessa dove lo studioso offre un'accurata storia della fortuna dello scrittore in Italia, a partire della traduzione de *Los pasos perdidos*, a cura di Maria Vasta Dazzi nel 1953, pubblicata dalla casa editrice Longanesi. Questa prima incursione è seguita da altre solo nel 1976 e nel 1985; il ritardo e il mancato riconoscimento di questo straordinario scrittore è dovuto, secondo Bellini, al successo che, a partire dalla fine degli anni Sessanta ebbero altri scrittori come, per esempio, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes e Borges i quali offuscarono i nomi non direttamente legati al fenomeno del *boom*.

Voglio sottolineare, ancora una volta, oltre all'importanza della capacità critica che ha aperto nuove tendenze interpretative, la straordinaria umanità, la grande dimensione etica che ha sempre mosso la scrittura di Giuseppe Bellini e l'insegnamento, in questo senso, da lui generosamente offerto ai suoi molteplici allievi.

Questo elemento è presente fin dalla premessa dello studio, dove Bellini evidenzia che: «Principalmente i romanzi di Alejo Carpentier pongono un problema: quello della dignità dell'uomo di fronte agli abusi del potere. Di qui il titolo e l'orientamento di questo scritto, teso a sottolineare la partecipazione viva dello scrittore al mondo che gli è proprio, con la

condanna della violenza, dell'egoismo […] Nella narrativa qui esaminata, tutto denuncia l'inconsistenza dei 'regni di questo mondo', costruiti sulla violenza e la corruzione» (15).

Nel «Finale», poi, egli riprende l'osservazione ontologica e in quest'ottica non poteva mancare l'allusione all'amato Quevedo e alla debolezza che caratterizza l'uomo, spesso preda di futili passioni terrene, prima fra tutte, la sete di potere. Bellini conclude il suo studio su Alejo Carpenier, evidenziando: «Uno straordinario spettacolo, che rende convincente il richiamo di tanti saggi, i quali nel tempo denunciano la fallacia delle cose umane, l'instabilità della fortuna, il destino inevitabile di ogni vita. Momento nel quale la superbia umana diviene polvere, interprete principe, sempre presente in ambito iberico, quel Quevedo, che pure Carpentier fa proprio, poiché mai si stancò di denunciare, con crudo realismo, il limite dell'uomo. Uno scrittore, il cubano, da sempre sentito profondamente, infine qui trattato con trasparente partecipazione» (116).

La consueta eleganza di stile sostiene la scrittura dell'analisi critica che penetra l'eccezionale profilo artistico, ma anche la profonda umanità dello scrittore cubano, la cui opera è un'aperta condanna delle miserie umane e un'esaltazione della lotta per la dignità della persona.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Bartra, Roger (2015). *I territori del terrore e dell'alterità*. Trad. di Maria Cristina Secci. Milano: Mimesis, pp. 139

Alice Favaro
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Con *I territori del terrore e dell'alterità*, pubblicato nel 2007 con Pre-Textos in lingua spagnola (*Territorios del terror y la otredad*), Roger Bartra propone una complessa riflessione sull'alterità e sulla percezione di essa da parte della collettività, all'interno delle varie società. Il XXI secolo in Occidente nasce sotto il segno del terrore e dell'alterità, ma il concetto stesso di alterità deve essere sottoposto a una radicale revisione essendosi modificata la concezione di esotismo su cui gli antropologi del XIX e XX secolo hanno elaborato il concetto. È necessario quindi proporre una nuova riflessione sulla rappresentazione dell'alterità da parte dell'Occidente; per fare questo l'antropologo messicano individua alcuni nuclei di indagine attraverso una raccolta che si snoda in 7 saggi eterogenei (l'introduzione è di Edoardo Balletta e la postfazione della traduttrice Maria Cristina Secci).

Il libro propone un approccio antropologico ai problemi generati da terrore e alterità – un binomio inseparabile nella nostra cultura – mediante l'individuazione di alcuni fenomeni chiave. Alcuni di questi problemi possono essere identificati nel terrorismo che affonda le radici nella difesa delle alterità religiose, etniche o nazionali che si sentono minacciate; il relativismo che, se da un lato ha posto le basi della tolleranza nella cultura moderna, dall'altro rischia di legittimare atti di terrorismo e crudeltà che minano la civiltà democratica; il fondamentalismo che ha radici profonde nei territori culturali; la globalizzazione che ha prodotto non solo la deterritorializzazione delle culture ma anche il tragico sradicamento delle espressioni artistiche. Tuttavia, i timori che sono stati risvegliati dall'alterità non provengono solo dai crescenti flussi migratori che «erodono le omogenità culturali tradizionali» (p. 13) ma anche da una complessa cosmografia di alterità mitiche che descrive le angosce dell'Occidente postmoderno. Non è possibile quindi comprendere la nostra realtà politica contemporanea se non si prendono in considerazione le estese «reti immaginarie del potere». L'espansione del tessuto delle reti immaginarie del terrore politico fa parte di un profondo cambiamento del potere su scala planetaria. La dimensione

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-15**
Submission 2017-04-01
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

immaginaria si radica nella costruzione di uno scenario onnipresente in cui convivono in maniera dicotomica la civilizzazione occidentale democratica e progredita insieme alle alterità primitive e fanatiche che avanzano minacciose. Al centro della nostra attenzione c'è quindi sempre la relazione conflittuale della cultura occidentale con la periferia delle alterità.

Bartra propone un'analisi delle espressioni moderne del potere politico individuando una connessione con quelle antiche e tradizionali («Le reti immaginarie del terrore politico»). Tali reti generano continuamente miti bipolari della normalità e della marginalità, dell'identità e dell'alterità e li cristallizzano in simulacri che sono strettamente vincolati ai processi di dislocazione, tipici delle società postmoderne. La stabilità della cultura politica egemonica è minata dal processo di stimolazione e creazione di pericolosi nemici individuabili nelle frange marginali della società, negli esseri anormali e liminari. In questo processo di creazione dell'alterità nemica, ampliata e manipolata dai governi, sono i supereroi della normalità democratica occidentale – ovvero coloro che detengono il potere – che si trovano 'costretti' a combattere il male. Alcuni dei problemi che riguardano il tema preso in analisi sono ad esempio l'inesistenza ormai di alterità completamente 'autentiche' e 'reali' e quindi la conseguente erosione dell'alterità. Lo scontro delle nuove alterità fa parte appunto dell'espansione delle reti immaginarie. Poiché lo scenario dell'immaginario politico è stato modificato in seguito alla caduta del muro di Berlino e la globalizzazione del dominio degli Stati Uniti, l'esotismo di un tempo si è modificato sfociando nelle grandi ondate migratorie, nella violenza interetnica e nelle profonde minacce terroristiche. Il compito dell'antropologia è pertanto quello di adottare come oggetto di studio non solo le alterità ma anche le diverse identità e le diverse maschere degli occidentali.

Nel secondo saggio «Allegorie della creatività e del territorio» l'antropologo, utilizzando la definizione di territorio fornita dall'ecologia, affronta i problemi che porta con sé la globalizzazione che, attraverso la deterritorializzazione, minaccia seriamente l'arte. Il dissolvimento dei limiti causato dalla globalizzazione provoca infatti una sorta di «schizofrenia culturale» (p. 33) in cui l'io etnico o nazionale perde le frontiere e non riesce più ad esprimersi perché si trova nelle vetrine di un museo globale in cui è esposto a infinite influenze.

Successivamente («Culture liquide nella terra desolata») Bartra traccia un approccio antropologico dei miti che girano attorno alle culture liquide dell'alterità. Utilizzando la metafora della terra desolata di Eliot, riflette su uno dei fenomeni più peculiari della postmodernità caratterizzata dall'inquietudine provocata dai flussi migratori e dalle diaspore in seguito a una crescita degli strati culturali deterritorializzati. Esamina il concetto di culture liquide, facendo riferimento alla modernità liquida baumaniana, e le definisce come quelle culture che mancano di base territoriale. Spiega inoltre come l'immaginario legato allo straniero non sia un fenomeno nuo-

vo poiché i miti dell'alterità si sono stratificati e sovrapposti fino ad oggi dando luogo a strutture culturali complesse. Il ruolo dei processi migratori all'interno di questo scenario è quello di aver amplificato i miti e averli dotati di nuova fluidità. Analizza quindi le manifestazioni mitiche dell'alterità in rapporto con la civiltà occidentale. La prima approssimazione all'altro, il nuovo straniero della cultura liquida, è costituito da un insieme di simboli che hanno in comune l'idea di allontanamento di un soggetto dal mondo che lo circonda. Questo agglomerato di simboli è costituito da un insieme di specchi liquidi, una sorta di cosmografia dell'alterità, che si può individuare in sei punti cardinali: est, sud, nord, ovest, zenit, nadir.

Nel quarto saggio «I selvaggi della tardo-modernità: arte e primitivismo nel XX secolo», si propone una riflessione sul primitivismo, prendendo le mosse dalle sue espressioni moderne. Attraverso lo sguardo di alcuni studiosi dell'arte si dimostra come sia ancora presente l'idea che una forte vicinanza alla natura e agli stati primigeni può rivelare agli artisti alcune verità occulte. Per comprendere la condizione attuale e postmoderna dell'arte è necessario studiare il profondo e radicato processo culturale dell'arte primitivista. Il mito del selvaggio nel XX secolo, non solo nelle arti plastiche ma anche nella letteratura, ha contribuito a porre i cimenti della civilizzazione e lo sguardo 'selvaggio' degli artisti avanguardisti del XX secolo ci ha permesso di decifrare e scoprire aspetti del nostro ambiente che non avremmo potuto scorgere in altro modo. Individuando un nucleo problematico in cui è presente una tensione intellettuale nella relazione fra i concetti di mito e di struttura del pensiero sociale francese del XX secolo, l'autore attribuisce la causa della tensione nell'espansione delle scienze sociali nei territori abitati dalla letteratura, dalle arti e dalla filologia («La mitologia francese e il feretro del romanticismo»). Negli ultimi due saggi «Le opere del castoro: la vita di Lewis H. Morgan» e «Dodici storie di malinconia nella Nuova Spagna» l'intellettuale messicano ripercorre le tappe bio-bibliografiche dell'antropologo statunitense assumendolo come significativo esempio. Propone infine il risultato di un'indagine condotta negli archivi dell'Inquisizione della Nuova Spagna, avviata nel suo volume *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro* (Barcelona: Anagrama, 2001), mediante una dozzina di casi emblematici per dimostrare come la malinconia attaccasse gli abitanti che erano sospettati di trasgredire i canoni prestabiliti.

Bartra offre pertanto un'eccellente analisi antropologica dei problemi generati dal terrore e dall'alterità nella cultura contemporanea attraverso l'utilizzo della categoria delle reti immaginarie del terrore politico e il rimando continuo a molteplici saggi, unendo in questo modo spazi concettuali apparentemente distanti e proponendo una riflessione quanto mai necessaria.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Alfonso, Vitalina (2015). *Un país para narrar*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 108

Susanna Regazzoni
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

La superposición de culturas y la mezcla de razas son elementos que caracterizan el mundo cubano junto con una literatura que se compone de distintas realidades, puesto que se escribe en Cuba y fuera de ella.

En el siglo XIX y sobre todo XX, esto se relaciona con el fenómeno migratorio, fenómeno que ha venido constituyéndose como un factor imprescindible en la historia del país. A partir de la Revolución Cubana, cuatro oleadas migratorias (1960-62, 1965-71, 1980, 1994-2016) han provocado una diáspora que implica a casi dos millones de personas sobre una población de unos once millones. Los cubanos residentes en los Estados Unidos son la comunidad más importante entre los que viven fuera de la Isla y constituyen la cuarta comunidad hispana después de los mejicanos, puertorriqueños y salvadoreños, además de ser la que siempre ha gozado de leyes más favorables que los demás.

El deseo de integrar elementos distintos de la realidad cultural de Cuba tanto del exilio como de la Isla, es un motivo que, a partir de finales del siglo pasado, ha caracterizado muchas iniciativas culturales a partir de la publicación de *Estatuas de sal* (1996), una antología editada por Mirta Yánez y Marilyn Bobes que presenta un panorama muy vasto de la narrativa de la región desde el siglo XVIII hasta finales del XX, juntando las autoras cubanas españolas, las cubanas norteamericanas, las residentes en la Isla con las radicadas en otros países. A partir de esta publicación se afirma la idea de una literatura que es el resultado de lo que se escribe dentro y fuera del país

Vitalina Alfonso – crítica y editora que trabaja en Ediciones Boloña, de la Oficina del Historiador de la Ciudad – con *Un país para narrar*, a través de una serie de textos de tema 'migratorio' junto con estudios de tipo antropológico, histórico y estadístico, analiza la diferencia y variedad que contribuyen a la formación de la identidad cubana a través de un *corpus* literario escrito por cubanos y cubanas junto con sus descendientes que se encuentran fuera de la nación. En este caso se estudian las múltiples relaciones que existen con los cubanos americanos y, además, de la presencia de la cultura anglófona, constituida por la emigración y el exilio

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-16**
Submission 2017-03-30
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

hacia los Estados Unidos que ha determinado la historia del país, desde principios del siglo XIX.

El libro aborda temas como la experiencia del destierro, la difícil adaptación a un medio cultural y lingüístico ajeno, todos los matices de la nostalgia y sobre todo el problema de la identidad. Se trata de un complejo y muy diverso universo narrativo que no puede olvidarse a la hora de escribir la historia literaria de la Isla.

*Un país para narrar* presenta cuatro artículos: «Redescubrimiento de la infancia desde una mirada testimonial», «La familia, la emigración, la espera», «El viaje por el mar y su reflejo literario en narradores cubanos contemporáneos de la Isla y de la diáspora», «Múltiples identidades para nuevos tiempos. Lecturas comentadas de autoras de la diáspora». En estos textos se señala la desintegración del concepto tradicional de la idea de familia y su transformación debido a las separaciones y nuevos encuentros que reducen la importancia del núcleo original; es relevante, además, el carácter autobiógrafico que caracteriza estos escritos y que vuelve a encontrarse una y otra vez.

El título del libro de Vitalina Alfonso remite, naturalmente, al estudio de Ambrosio Fornet *Narrar la nación* (2009) que ya es un clásico con respecto a la propuesta de los temas de la insularidad y de la diáspora con la aspiración siempre renovada a una cultura sin fronteras que incluya las múltiples partes que constituyen la identidad de la nación.

El texto presenta la pluralidad de las voces de escritoras y escritores cubanos que residieron y residen dentro y fuera de la Isla y cuya relación con la patria nunca ha desparecido, negándose a reducir la riqueza y variedad de este panorama y subrayando el espíritu transnacional que desde el siglo XIX con obras como *La Habane* de la Condesa de Merlin han caracterizado la realidad cultural del país.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# de Diego, Josefina (2016). *El reino del abuelo*. Presentación de Eliseo Alberto. La Habana: colección Sur Editores, pp. 76

Fabiola Cecere
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Los recuerdos infantiles de un tiempo perdido pueblan las pocas páginas de *El reino del abuelo*, que es un testimonio tan personal como literario, publicado en Cuba veintitrés años más tarde con respecto a su primera edición mexicana de 1993. A través de los breves relatos que lo integran, efectivamente, es posible adentrarse no solo en la historia de una conocida familia de La Habana – la García-Marruz Diego –, sino también en «un enorme universo cultural que pertenece sobre todo a Cuba» (de Diego 2016, 70), como especifica Laidi Fernández de Juan, en el texto conclusivo a la edición cubana.

Josefina de Diego (La Habana, 1951), hija del poeta y narrador Eliseo Diego, evoca y recrea anécdotas que pertenecen a un periodo feliz de su vida, transcurrido en la finca familiar de Arroyo Naranjo, un pueblo en las afueras de La Habana. En Villa Berta se reunían la familia y los amigos en varias ocasiones, y muchos de los intelectuales que formaron parte de lo que en Cuba se conoció como el grupo Orígenes, entre los cuales se destacan sus tíos Cintio Vitier y Fina García Marruz.

La mirada infantil y las descripciones sencillas, pero minuciosas, de *El reino del abuelo* remiten a otras publicaciones de la escritora, dirigidas principalmente a un público infantil y juvenil, con las cuales se la ha conocido dentro y fuera de Cuba (*Un gato siberian husky*, 2007, que recibió el Premio de la Crítica Literaria; *Rimas y divertimientos*, 2008; *Como un duende en mi jardín*, 2009).

El pequeño cuaderno comienza con una presentación de Eliseo Alberto, hermano de la autora, al cual se le otorga la tarea de abrir las puertas del extraño pueblo de Arroyo Naranjo. El lugar, a mitad entre la ciudad y el campo, es conocido por recurrir en la poesía del padre Eliseo y por ser recordado como el paraíso perdido de la infancia de este. Aquí, el abuelo asturiano, Constante de Diego, había construido Villa Berta, una quinta familiar entre árboles, frutales y jardines, donde la familia de Eliseo Alberto y Josefina decidió regresar en 1953, para que los tres hijos

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-17**
Submission 2017-03-31
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

pudieran disfrutar de la naturaleza, hasta 1968, fecha en que tuvieron que dejar la casa definitivamente.

La escritora documenta estos años a través de una evocación ilustrativa singular, trayendo al lector recuerdos de objetos, colores, olores y músicas que día a día alegraban a toda la familia: el aroma de mandarinas durante las fiesta de Navidad, el ruido del ir y venir de los múltiples visitantes, las danzas de Cervantes y Samuel interpretadas por la abuela Chifón en el piano, los escondites que sus hermanos y ella construían entre los pinos, el arrullo de las palomas, las luces y las sombras creadas por los árboles en el jardín, el ruido del tren que se acercaba al pueblo, la voz de su padre que llamaba «¡Bella!» a su madre, la lectura de poemas, artículos y traducciones con que se entretenían 'los mayores' los domingos, los versos desgarradores que la tía Fina empezó a escribir cuando tuvieron que abandonar la finca.

En las evocaciones de la escritora Villa Berta se revela como un sitio genuino y acogedor, donde incluso las escenas familiares más lejanas en el tiempo parecen brotar de todas partes y tomar vida. Se lee, por ejemplo, de algunos cuentos con que la madre de la autora solía entretener a sus hijos, recordando a su padre y mostrando fotos y recortes de periódicos guardados en la casa.

El lenguaje del texto es inocente y tierno como el de una niña que describe sus días felices, y como el de una adulta que decide regresar a su reino infantil, alegre y nostálgico a la vez. No parece siquiera necesario haber visitado el pueblo de Arroyo Naranjo y Villa Berta para respirar el aire familiar que la autora transmite con detalles nítidos y, en ocasiones, con un cierto lirismo. En la prosa de la escritora se nota, además, la herencia poética de su padre (y también de los poetas origenistas), esa manera de vivir el tiempo, el espacio y las experiencias familiares de modo similar y de recrearlos a través de un lenguaje casi idílico.

Gracias a la edición de 2016 de la UNEAC, el libro por primera vez ha circulado en Cuba de forma íntegra, después de aparecer solo parcialmente en la revista *Casa de las Américas* y en la antología *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas* (1996). Incluso ha sido presentado en la XXVI Feria Internacional del Libro de La Habana, en el mes de febrero de 2017. Estos eventos han permitido revivir en la isla un capítulo importante perteneciente a la vida de algunas figuras conocida de las letras cubanas. Además, la publicación constituye un paso más hacia la construcción y la reunificación de una narrativa dentro y fuera de Cuba.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Venturini, Santiago (2016). *En la colonia agrícola*. Rosario: Iván Rosado Ediciones, pp. 63

René Julio Lenarduzzi
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Al reseñar esta nueva colección de poesías de Santiago Venturini se impone inevitablemente la mención a la obra de José Pedroni, no porque se advierta la huella de éste en Venturini sino porque el título *En la colonia agrícola* lleva indefectiblemente a pensar en la ciudad de Esperanza (donde nació nuestro joven autor), ciudad que a su vez está asociada de modo indeleble a la obra de Pedroni. Esperanza, en la provincia argentina de Santa Fe, es la primera colonia agrícola fundada en ese país y ha sido más de una vez fuente de inspiración de la creación literaria. Uno de los ejemplos más sobresalientes es, como se decía, la obra poética de José Pedroni (Gálvez, 1899-Mar del Plata, 1968) que en el libro *Monsieur Jaquin* (1956) canta con versos sencillos, pero de gran intensidad emotiva, la gesta de aquellos hombres que cruzaron el océano para fundar una colonia en tierras desconocidas dando lugar a una profunda transformación que a partir de entonces cambió sensiblemente la identidad heredada de la vieja metrópolis española en aquel país. Esta alusión a la obra de Pedroni sirve, sobre todo, para recalcar algunas afinidades y también notables diferencias entre la obra de uno y del otro. Pedroni canta una gesta en tono celebrativo; Venturini rememora su propia infancia y adolescencia, la atmósfera familiar, el ámbito de amigos y vecinos en tono realista con una fuerte connotación crítica. En ambos predomina lo narrativo, pero el espacio donde transcurren los hechos cantados por Pedroni se podría etiquetar como bucólico, el de Venturini, en cambio, es urbano. En definitiva, la mirada de ambos poetas sobre la 'colonia agrícola' es notablemente distinta.

Antes de comentar forma y contenido de este nuevo poemario, algunas cuestiones relacionadas con la presentación del libro. En primer lugar, en todo libro de poesía juega un papel relevante la presentación material, visual, el objeto libro: la diagramación y distribución de las páginas, los espacios en blanco, los detalles de edición, desde los particulares tipográficos a la ausencia de erratas, la tapa y contratapa, las imágenes, dedicatorias, etc. Desde ese punto de vista, el libro es impecable. En segundo lugar, hay una tendencia en los escritores jóvenes a anteponer

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-18**
Submission 2017-03-30
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

epígrafes y citas de distinto tipo a sus creaciones literarias (actitud que ya criticaba con humor Cervantes en sus coetáneos); esto se puede interpretar como un modo de asegurar a la propia obra un vínculo subterráneo con otras ya consolidadas, sugerir y orientar al lector hacia un determinado interés, o simplemente enseñar las propias preferencias literarias. Muchas veces hay un uso y abuso ingenuo de los epígrafes. *En la colonia agrícola*, que estamos analizando, hay dos breves epígrafes. Hay que reconocer en estas dos citas un guiño del autor a su lector que encienden significados diversos. Es que los dos textos: «A los veinte años ya solo tenía pasado» y «Por supuesto, no fue exactamente así» se conectan con dos cuestiones que inciden en la interpretación de esta obra. En la primera, se alude a un motivo repetido a menudo en el libro: la preocupación de los adultos por el mañana de su prole; la segunda, la cita se relaciona con el concepto mismo de literatura, de ficción, y no deja de tener un vago eco irónico. Por último, en la contratapa de esta primera edición se define este poemario como una «pequeña novela en verso»; se trata de una opinión que no compartimos ya que la elección del género lírico está patente en el conjunto de la obra y a pesar del carácter anecdótico de la mayoría de los poemas y del discurso narrativo que los configura, tales elementos no autorizan a hablar de 'novela', género que en la tradición literaria consta de recursos que no se hallan en el poemario de Venturini; sería más apropiado hablar, cambiando de perspectiva, no de novela en verso, sino de versos con un núcleo de contenido narrativo.

Por lo que respecta al plano de los contenidos, cada uno de los veintiocho poemas que constituyen el libro gira, como se acaba de decir, alrededor de un núcleo temático, ya sea de un personaje (el padre, la madre, la abuela, los amigos, la pareja gay del barrio…), de un objeto (la pileta pelopincho, la bicicleta, las fotos de los cumpleaños, el club…) o de una anécdota (la circuncisión, la iniciación sexual, las fiestas en la colonia…); pero está siempre presente un nosotros que involucra el entorno familiar, y más precisamente al mundo femenino de la familia, sobre la cual recae una mirada crítica, sin conmiseración, pero evocadora y enternecida al mismo tiempo. La inocencia perversa de una niñez educada amorosamente en la desconfianza y la represión y la idea de que fuera del mundo cotidiano existen fuerzas oscuras, irracionales, que operan de manera subterránea, son las principales isotopías que recurren en la obra.

En cuanto al plano formal, se puede destacar la elección del verso libre, con unidades rítmicas breves y hábilmente alternadas con una oportuna puntuación que insinúa el ritmo de la oralidad cotidiana imprimiendo a los textos una andadura sonora particular. Por otro lado, el recurso a la polifonía permite saltar por diversos puntos de vista y reproducir la doxa y la deóntica de la comunidad provincial, representada con la ambigüedad de sus lados luminosos y oscuros. Como en otras obras de este poeta, merece destacarse también aquí el original uso de las imágenes, ya decididamente

realistas (la pelopincho, los repasadores floreados, el Ami 8…), ya recogidas del imaginario infantil del cine y las historietas (naves espaciales, los superhéroes). Pero, en definitiva, la eficacia expresiva y la originalidad de estos textos radica principalmente en las diversas técnicas del discurso y el calibrado manejo de los diversos registros que mezclan el léxico y los modismos de lo coloquial, lo vulgar y lo infantil, sin menoscabar en su resultado la condición estética de todo texto literario.

Con su ya probada madurez expresiva, Santiago Venturini nos invita a compartir una mirada evocadora y a la vez crítica sobre esa comunidad de colonos, cerrada y estrecha de miras, donde vivió su infancia y adolescencia. Esta nueva obra se suma a las anteriores: *El exceso* (Madrid: Ediciones Torremozas, 2007; premio de poesía joven de la Fundación Gloria Fuertes), *El espectador* (Buenos Aires: Gog y Magog, 2012) y *Vida de un gemelo* (Rosario: Iván Rosado editor, 2014) destacando merecidamente a su autor entre las voces más valiosas de la poesía joven de su país.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Silva Carvalho, Armando (2015). *A Sombra do Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 99

Manuel G. Simões
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Já desde *Lírica Consumível* (1965, Prémio Revelação), a poesia de Armando Silva Carvalho revelava uma gramática corrosiva, com o recurso à estética da ironia e a constantes referências a um tempo e a um espaço desamados, coincidentes com o quotidiano. De então para cá, e o discurso percorre uma larga e reconhecida produção, a voz poética afirma-se frontalmente contra a corrente, ao mesmo tempo que ressurge sempre inovadora nos seus percursos metafóricos de referência à mentalidade ou à visão do mundo. Marco importante nesse itinerário é sem dúvida o livro *Sentimento dum Acidental* (1981), a recordar o famoso poema de Cesário Verde («Sentimento dum Ocidental»), onde se afina um sistema linguístico que surpreende pelo sábio aproveitamento de lugares-comuns, de estereótipos de registo oral ou de segmentos desvelados pela memória poética, elementos que, uma vez desviados do contexto primordial, produzem nova contextualização e um registo inegavelmente paródico: por exemplo «barracas de freira» (desvio de 'barracas de feira'); ou «acidentais praias» (com ecos de 'ocidental praia' de Camões).

Na obra poética de Armando Silva Carvalho há uma referência constante à semântica do sagrado, muitas vezes dessacralizado pela ironia, e isto é particularmente legível em *Alexandre Bissexto* (1983), *Canis Dei* (1995) e até nos livros mais recentes como em *Antero, Areia & Água* (2010), através da figura tutelar de Antero de Quental, ou mesmo em *De Amore* (2012) para se afirmar em *A Sombra do Mar*: «Neste mundo de guerras dos diversos deuses, o mal vai prevalecendo/ com as desculpas do bem e dos seus acólitos» («Cantos», 27); ou ainda no poema «A água», onde reaparece a estética da abjecção, uma das categorias mais evidentes da sua poética: «Nas mãos dos deuses | se coloca a estrita criatura que professa a água. | Há um rancor que se solta da prosa/ e da sanita. | A pobreza do corpo e o seu alívio são o sermão da montanha, | o rato ridículo do seu pequeno mundo» («A água», 10). E, a propósito, diga-se que o corpo é um elemento recorrente no discurso do Autor, mesmo nas obras em prosa, através do qual se estabelece uma rede de ligações a outras isotopias, como o amor ou a morte.

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-19**
Submission 2017-03-29
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Armando Silva Carvalho (n. 1938) pertence à geração cultural que, de qualquer modo, cresceu e conviveu com a descoberta da enorme dimensão da obra de Fernando Pessoa, poeta que, como se sabe, funcionou como centro de irradiação e marcou impressivamente grande número de autores, condicionando a «mecânica fantasmática da memória». Em «A Sombra do Mar», texto onde, com frequência, o sujeito recorre a outros discursos, quase sempre para estabelecer uma atitude contrastiva, pode ler-se esta declaração explícita: «Andei a reler o Campos, mas não sei subir à sua metafísica. | O homem estragou de vez a vida a muita gente» («De costas voltadas», 17). Este segmento textual, com recurso ao registo irónico, encontra outros ecos pessoanos, como no poema «À sombra do mar», em que se reconstrói a galáxia heteronímica (a «estirpe tão feita de virgindade | e ascese inglesa», 18) e se acentuam as figuras influentes que afloram no seu verbo (Camões, Padre António Vieira ou Cesário Verde); ou em «Cantos», onde se alude à categoria do fingimento da famosa autopsicografia do poeta ortónimo («o outro tinha razão: | finge sempre que finge», 26); ou ainda em «Contabilidade», em que a intertextualidade encaminha, porém, o discurso para a ironia, atingindo de novo, na sua expressão verbal, o registo paródico: «E tenho pena. | Não desejar ser tudo, tudo ao mesmo tempo, | de todas as maneiras. | Ser eu de cada vez já tem que se lhe diga», 58).

Nas entrelinhas destas intersecções, o núcleo da poética de Armando Silva Carvalho continua a concentrar-se sobre o corpo nas suas relações com o amor (o sexo) e a morte, agora revisitando lugares e tempos com a irremediável nostalgia que assoma, cruel, «medindo o esplendor em dissolução».

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Grassi, Silvia (2016). *Gender and Sexual Dissidence on Catalan and Spanish Television Series. An Intercultural Analysis*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 284

Enric Bou
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

This volume is an important contribution to a growing field: the study of contemporary media and the way this pervasive instrument of domination changes our views, and affects our lives. Since 1983, when TV3 was founded in Catalonia, many things have changed and one can affirm that soap operas have played a significant role, one that up until now had not been meticulously studied. Series such as *Poblenou* (1994), *Ventdelplà* (2005-2010), and *La Riera* (2010-) have been a decisive contribution to the creation and diffusion of a contemporary culture in Catalan. Silvia Grassi's starting point is Louis Althusser's definition of the television medium as an Ideological State Apparatus. This way she builds a sophisticated thesis that examines how gender roles and sexual dissidence are constructed in Spanish and Catalan television series. She focuses on a corpus of narrative materials through a perspective informed by theories elaborated by Anglo-Saxon scholars in gender studies and studies of sexual dissidence.

In the Introduction, Grassi develops the theoretical background of her analysis and points out to the need of this kind of approach to study modern media. She reminds the viewer of Nichi Vendola's words about literature's role in recuperating concealed stories in order to create a sense of belonging for those people who feel excluded from heteronormativity. She also mentions Josep-Anton Fernàndez's twofold strategy, according to which the demands for equal rights for sexual dissidents are to be the basis for a wider agenda for social equality, to prevent the reproduction of hierarchies on this field of plural identities, efforts would be made to generate an epistemology of multiplicity and complexity.

The first part, "Gender Roles in Soap Operas: A Comparative Analysis of Catalan, British, and American Series", focuses on the construction of gender roles in Catalan soap operas. She grounds her work on what several scholars have previously discussed: Christine Geraghty, Alberto Mira, Ricardo Llamas, Charlotte Brundson, and Dorothy Hobson, are the

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-20**
Submission 2017-04-05
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

'assistants' who help Grassi to articulate her comparative analysis of television content in Spanish and Catalan contexts. This is a corpus that until now has rarely been analysed through this perspective provided by Anglo-Saxon feminist scholars. By adopting a comparative approach and including British and North-American examples, it enriches the range of her inquiry. It makes sense because *Coronation Street* and *EastEnders* were the referents that directly inspired the first Catalan series. "Are Soaps a Safe Place? An Analysis of Models of Family and the Construction of a Sense of Community in Soaps" is one of the most discerning chapters in this part. She compares and contrasts the way community and families are represented in British and North American soap operas. In British soap operas a sense of community is crucial whereas in the American ones, it is not constructed at all, because they focus on one single family. Another difference is related to the diverse way in which British and American series represent women as either a source of disruption or maintenance of the order. According to Grassi, Catalan soaps follow the path established by British drama serials in representing a sense of community.

Part two, "Sexual Dissidence on TV. A Comparative Analysis of Catalan, British, and American Series", focuses on the construction of sexual dissidence in Spanish and Catalan television series. To make her research more comprehensive, Grassi has chosen material comprising different genres and series from different channels, both in Spanish and in Catalan and both private and public-funded. She aims to challenge the 'positivity' and 'essentialist' paradigms which have so far dominated the examination of the construction of sexual dissidence in television series, as many television studies have disregarded poststructuralist theories in its evaluation of non-heteronormative characters and storylines.

Using Anglo-Saxon paradigms to re-read Spanish and Catalan texts, Grassi concentrates on a genre – soap opera – with very little glamour, but by applying paradigms of analysis to content and viewing practices of their audiences she manages to provide new insights.

The volume ends with two interviews, with director Esteve Rovira, and with writer Josep M. Benet i Jornet. Both have been witnesses and major players in the issues discussed in Silvia Grassi's book, consequently they add an insider's perspective to the discussion.

Grassi's book is a timely contribution to gender studies and studies of sexuality, a field of study that is fairly new in a Spanish/Catalan context. Her poignant and thoughtful analysis of characters and storylines are an extraordinary tool to explain the role of television as a mediator between individual and collective experiences. As many astute yet convicted politicians know, television conveys powerful messages and meanings, incorporating them into our lives and our sense of ourselves as situated in time and space. The meanings which people produce interacting with television texts are woven into their identity projects. This may be the reason for one

significant conclusion in this book, that is the differences between North American or British series and Catalan ones. The latter aim to sustain a national imagery clearly defined as distinct from the Spanish one. The fulfilling of this purpose can contradict in certain aspects the epistemology of realism that Catalan soaps claim to follow.

Very little attention had been given until now in Spanish and Catalan media studies to the role played by television entertainment programming to the construction of a gender binary system and a heteronormative system. Some attention has been paid to gender and sexual dissidence studies in literature and cinema, but it has not been noticeable as far as television is concerned. Grassi's examination of television narratives deconstructs discriminatory practices, chiefly sexist and homophobic ones. Her contribution to gender studies and studies of sexual dissidence helps dismantle sexist and homophobic discourses, but also to question the strategies used to disrupt them.

This book may come as a shock for the always-restrained Iberian (not Portuguese!) academic world. It is a welcomed wake-up call that Silvia Grassi performs with strength and accuracy. If we agree that television series are cultural products that project a point of view about every society and nation through a narrative ideology, Grassi performs a superb work in helping us understanding the process. She is ready, for example, to tackle the poignant question: when will we have a Catalan or Spanish *Borgen*? Or why not.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Roig, Silvia (2016). *Aurora Bertrana. Innovación literaria y subversión de género*. Woodbridge: Tamesis, pp. 357

Enric Bou
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Aurora Bertrana (Gerona 1892-Berga 1974) fue una autora singular por una cantidad enorme de razones: mujer independiente y aventurera, transcurrió largos períodos de su vida en el extranjero. Debe su fama a libros como *Paradisos oceànics* (1930), una suerte de *travelogue* ambientado en los mares del sur, fruto de una estancia de tres años en Tahití; *El Marroc sensual i fanàtic* (1936), un libro de viajes fruto del viaje que hizo en solitario por el norte de África (colonial); y los dos volúmenes de *Memòries* (1973 y 1975). Feminista, autora también de libros de relatos y de novelas, es en último lugar, hija de otro notable escritor en lengua catalana, Prudenci Bertrana. Solo esa condición pudiera haber sido receta para el desastre, pero, por fortuna para ella y para nosotros lectores, no fue así porque Aurora Bertrana supo construirse un mundo propio, manteniendo siempre una muy buena relación con el padre. De hecho Prudenci Bertrana intentó evitar que su hija se dedicara a la literatura para evitar que sufriera tanto como él había sufrido.

El libro publicado por Silvia Roig es fruto de una importante investigación. La autora tiene la capacidad de saber organizar y leer grandes cantidades de material y llegar a una solución original para presentarlo al lector. Así resulta una lectura nueva de Aurora Bertrana, una autora que había sido descuidada o mal leída durante mucho tiempo. Hasta la fecha disponíamos de estudios biográficos (Catalina Bonnín i Socias), algún volumen colectivo (como el editado en 2001 por Glòria Granell, Daniel Montañà i Josep Rafart), informaciones sobre los importantes fondos de archivo (Glòria Granell) o números monográficos de revistas. La perspectiva adoptada en este estudio es feminista, una metodología que es muy apropiada para el estudio de esta autora. La investigación de Silvia Roig está anclada en parámetros interpretativos y teóricos que se cruzan con consideraciones de género, como género y clase, guerra y género y viajes y género, con la ayuda de críticos como Simone de Beauvoir, Shulamith Firestone, Jelke Boesten, Margaret y Patrice Higonnet, Michelle Zimbalist Rosaldo

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-21**
Submission 2017-04-07
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

y Julia Kristeva. Son voces fundamentales para evaluar el compromiso de Bertrana respecto a las cuestiones de género y sociopolíticas.

El resultado es un estudio exhaustivo de la narrativa de Aurora Bertrana, desde una perspectiva de género, incluyendo el análisis de un total de catorce obras publicadas, entre novelas, reportajes, cuentos, memorias y tres manuscritos de ficción que nunca fueron publicados. Roig demuestra la alta calidad literaria de estas obras que fueron injustamente relegadas al olvido. A través de una perspectiva centrada en cuestiones de género, Roig argumenta que las novelas de Bertrana representan un punto de inflexión en la tradición literaria de los libros de viajes, la novela de guerra, el *Bildungsroman* y que inaugura nuevas formas de concebir la autobiografía. Bertrana rompe con los modelos tradicionales y re-formula géneros como la narrativa breve que han estado tradicionalmente dominadas por autores masculinos.

El libro se abre con un utilísimo *stato dell'arte* acerca de la situación de las mujeres escritoras en la cultura de la II República y de los estudios sobre Autora Bertrana. Siguen unos capítulos organizados con criterio cronológico. El primero, «Obras viajeras: Polinesia y Marruecos», analiza las obras en las que, desde el viaje o la imaginación, se observa al Otro, llegando a lúcidos comentarios sobre la identidad nacional, étnica, social y de género. El segundo capítulo, «En torno a la Segunda Guerra Mundial y la posguerra: Europa» estudia aquellas obras, publicadas o inéditas, en las que Bertrana reflexiona sobre la brutalidad de la guerra y la experiencia traumática para las mujeres. Destaca la nueva cotidianidad creada por los conflictos bélicos, la eliminación de las fronteras entre hogar y campo de batalla, con algunos comentarios singulares: los ocupantes alemanes sorprenden a las mujeres tendiendo su propia ropa o sabiendo preparar la comida. El tercero, «Regreso a Cataluña», analiza las obras posteriores a 1949, fecha del regreso desde el exilio. Destaca el aspecto psicológico y de reflexión existencial, provocado por la constatación de que se han perdido las libertades fundamentales por las que se había luchado en tiempo de la República y, también de la transformación de los *mores*: la crisis en las relaciones de pareja, el rol dependiente de la mujer (el envejecimiento y la pérdida de atractivo) el adulterio, la homosexualidad. Como bien explica Silvia Roig, la autora se cuenta entre las escritoras que inician la denuncia del poder de las instituciones patriarcales. El quinto capítulo, «Obras de intimidad en torno al yo: *Bildungsroman* y memorias», discute la subversión del modelo tradicional de novela de formación así como la difuminación de las fronteras entre ficción y autobiografía. Según Roig las *Memòries* serían una reescritura de buena parte de la obra anterior, ofreciendo claves de lectura o una nueva versión en un innovador formato de «obra completa»: «se erigen en una obra magna que recopila y actualiza el conjunto de su obra de ficción» (p. 335).

El estudio de Silvia Roig abre nuevas vías de investigación para explorar en profundidad la literatura catalana escrita por mujeres que, de manera

similar a Aurora Bertrana, fueron excluidas del canon literario y lucharon por los derechos de las mujeres durante la Segunda República. La obra de Bertrana fue constantemente subestimada por el canon literario durante el período franquista por ser mujer, catalana y republicana, pero también por no seguir las tendencias literarias del momento. La biempensante sociedad catalana de los años treinta no pudo soportar que una mujer hablara abiertamente de formas de la sexualidad alternativas, como las que encontró en Tahití y sobre las que informó puntualmente. Sólo eso significó un anatema. Un aspecto notable del estudio de Silvia Roig es el hecho de lograr evidenciar de manera convincente el fuerte compromiso que Bertrana tuvo con las cuestiones sociales con un interés original en las culturas y estilos de vida no occidentales. En sus memorias o en los viajes, que narran sus aventuras en los Mares del Sur o en Marruecos, aborda temas controvertidos y socioculturales, observando y llamando la atención acerca de la situación de la mujer en diferentes circunstancias y geografías culturales. El valor de esta monografía ha sido validado con la concesión del Premio a la Mejor Monografía Premio de Monografía Victoria Urbano, sobre Mujeres Hispanas Autores y Teoría Feminista por la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (Universidad de Texas, 2015). Es este un importante estudio que modificará el modo cómo hemos leído hasta ahora a esta autora parcialmente relegada.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Stegmann, Tilbert Dídac (2016). *El plaer de llegir literatura catalana*. Lleida: Pagès Editors, pp. 287

Lidia Carol Geronès
(Università degli Studi di Verona, Italia)

Tilbert Dídac Stegmann, filòleg romanista i màxim exponent de la catalanística a Alemanya, distingit amb nombrosos reconeixements a Catalunya, com ara la Creu de Sant Jordi (1985), acaba de publicar el seu últim llibre en català, *El plaer de llegir literatura catalana*. Tenint en compte el títol, pot ser que el lector s'esperi un llibre que parli de literatura catalana en general, estudiant diferents autors i diferents obres de diferents períodes, com si es tractés d'una panoràmica. No és aquest el cas. Cal fer atenció a la primera part del títol, «el plaer de llegir», clara al·lusió a l'assaig de Roland Barthes *Le Plaisir du texte* (1973). De fet, el llibre de Stegmann tracta del plaer de llegir alguns textos de la literatura catalana, entès aquest plaer a la manera de Barthes, és a dir, com aquella sensació d'eufòria, de satisfacció i de goig, que el lector sent en llegir un text, no tant per la seva perfecció estructural, gramatical o de contingut, sinó per les seves mancances (allò no-dit) i pel descobriment de certs mecanismes. Així, en aquest llibre, Stegmann, seguint el to personal del seu anterior treball (l'autobiografia *Ambaixador de Catalunya a Alemanya*, publicada també per l'editorial lleidatana, Pagès Editors) revela a aquells que llegiran el llibre, quasi com si es tractés d'una confessió íntima, els aspectes d'alguns textos de la literatura catalana que li han fet experimentar com a lector atent aquesta sensació 'barthiana' de plaer. Ho escriu Stegmann en el pròleg o «Invitació» on explica que, malgrat que al llarg de la seva vida s'hagi enamorat d'un munt de textos de la literatura catalana, en aquest llibre hi recull uns assaigs determinats que «són l'intent de compartir amb el lector aquesta passió per descobrir l'engranatge de comunicats literaris reeixits». Com si fos un rellotger minuciós, el professor alemany fa emergir en aquest llibre els mecanismes i dispositius narratius que l'han captivat més en la poesia de Joan Brossa, la novel·la *Els treballs perduts* del sociòleg valencià, Joan Francesc Mira, i la novel·la cavalleresca de Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*. Concretament, *El plaer de llegir literatura catalana*, conté, d'una banda, sis assaigs: tres dedicats a Brossa (dos dels quals a la seva poesia i un a la recepció de l'autor a Alamanya), un a la novel·la *Els treballs perduts* i dos al *Tirant lo Blanc*. D'altra banda,

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-22**
Submission 2017-03-02
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

complementen aquests sis assaigs teòrics dos textos més: una anàlisi al poema «I trobaire catalan» (Als poetes catalans») de l'escriptor occità i premi Nobel (1904), Frederic Mistral, i una recapitulació contundent sobre la catalanística a Alemanya, que no només explica detalladament l'interès científic per la llengua i la cultura catalanes a Alemanya, sinó que sobretot posa en evidència la importància d'estudiar-les fora del domini lingüístic i des d'una perspectiva europea.

A *El plaer de llegir literatura catalana* Stegmann posa èmfasi, d'una banda, en un tipus de poesia (la de Joan Brossa) i d'un tipus de novel·la (*Els treballs perduts*) que van més enllà de la paraula escrita perquè (re)cerquen nous horitzons dins del propi llenguatge narratiu, establint un diàleg constant entre diferents gèneres literaris i diferents llenguatges artístics; i, de l'altra, Stegmann destaca la figura activa del lector, ja que en els dos assaigs dedicats a la novel·la *Tirant lo Blanc*, Stegmann en subratlla la seva precoç modernitat que l'autor, Joanot Martorell, aconsegueix gràcies a un estil narratiu que sap implicar «als lectors en la mateixa construcció del sentit del text convertint-nos en col·laboradors seus amb la tasca d'omplir els moments no explicitats narrativament». El paper actiu del lector (com a constructor de sentit) és també un element clau en l'anàlisi del poema de Mistral, «I trobaire catalan». Stegmann mateix, o el «'Sigfrid' de la cultura catalana», com 'brossianament' l'havia definit Brossa, és en aquest llibre un hàbil lector que ens revela amb una perspectiva àmplia el plaer de llegir literatura catalana.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Fernàndez, Josep-Anton; Subirana, Jaume (eds.) (2015). *Funcions del passat en la cultura catalana contemporània: Institucionalització, representació i identitat*. Lleida: Punctum, pp. 310

Silvia Grassi
(Università degli Studi di Torino, Italia)

Il libro *Funcions del passat en la cultura catalana contemporània: Institucionalització, representació i identitat* è il frutto dell'omonimo progetto di ricerca durato quattro anni e condotto dal gruppo Llengua, cultura i identitat en l'era global (IdentiCat) dell'Universitat Oberta de Catalunya. I contributi di questo libro affrontano e analizzano con rigore un tema al centro di accessi dibattiti in Catalogna: la costruzione di discorsi sul passato che hanno lo scopo di generare o legittimare progetti e tradizioni (p. 8).

Il libro è un prezioso contributo allo studio delle costruzioni ideologiche del passato attraverso una prospettiva post-strutturalista adottata dai *Cultural Studies*, ancora relativamente inesplorata in ambito catalano, con prestigiose eccezioni.

L'analisi di questi discorsi sul passato e dei meccanismi ideologici che ne determinano la costruzione e la diffusione si articola attorno a due paradigmi che gli autori considerano fondamentali per comprendere l'evoluzione della cultura catalana della seconda metà del XX secolo: il *Resistencialisme*, che potremmo tradurre come movimento di resistenza culturale, e la *Normalització*, movimento atto a inquadrare la cultura catalana all'interno di un processo di normalizzazione. Il periodo su cui si concentrano, con qualche eccezione, tutti i contributi del volume va dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, in altre parole dal tardo franchismo fino alla ricostruzione dell'autogoverno della Catalogna e delle sue istituzioni.

Una delle principali qualità del libro si può riscontrare nella sua interdisciplinarità. Gli autori che hanno contribuito a questo volume, infatti, provengono da discipline diverse – studi culturali, studi sociali, scienze politiche; la varietà delle loro prospettive, degli oggetti di studio e dei metodi di analisi utilizzati permette di superare quella rigidità che spesso costituisce uno dei limiti della ricerca in ambito umanistico nel Sud d'Europa. Il progetto IdentiCat, d'altronde, è nato proprio con lo scopo di ge-

**DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-107-17-23**
Submission 2017-03-25
© 2017 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

nerare uno spazio di riflessione ed analisi della cultura catalana attraverso la collaborazione di studiosi provenienti da varie discipline.

L'ipotesi principale che sostiene il volume è che l'evoluzione dal paradigma del *Resistencialisme* e quello della *Normalització* aiuta a spiegare le differenze nei discorsi riguardanti l'identità catalana costruiti durante il periodo analizzato. I contributi di questo volume dimostrano come i significati costruiti attorno al passato cambino significativamente nell'evoluzione tra i discorsi e le rappresentazioni culturali del *Resistencialisme* e i discorsi culturali e politici della *Normalització*.

A partire da questa ipotesi, il volume è strutturato in tre parti, in ognuna delle quali viene analizzata questa evoluzione in tre diversi ambiti: la costruzione di significati attorno al passato e la loro diffusione da parte di istituzioni pubbliche e private; la narrazione del passato in discorsi letterari; e la relazione tra la costruzione del passato e la costruzione di una identità catalana nazionale.

I limiti di spazio mi impongono purtroppo di limitarmi ad un'introduzione dei capitoli che compongono le tre parti di questo volume. La prima parte, «Institucionalització: memòria, conflicte, invenció», comprende cinque capitoli. Nel primo Jaume Subirana analizza come le istituzioni letterarie catalane, tanto pubbliche quanto private, hanno utilizzato il passato per legittimare il loro ruolo. Nel secondo capitolo Sharon Feldman si concentra sull'impatto del processo di *Normalització* nelle due principali istituzioni teatrali della Catalogna: il Teatre Nacional de Catalunya e il Teatre Lliure. Utilizzando queste due istituzioni, Feldman costruisce il panorama del teatro catalano attraverso una serie di bipolarizzazioni (teatro commerciale vs teatro sovvenzionato con fondi pubblici, teatro catalano vs teatro cosmopolita, teatro popolare vs teatro intellettuale), evidenziando i limiti e le contraddizioni dell'intervento pubblico nella scena teatrale e del ruolo svolto da quest'ultima nella rappresentazione di un'identità nazionale catalana. Nel terzo capitolo, Louise Johnson analizza il ruolo svolto dai discorsi costruiti attorno alle Olimpiadi del '92, svoltesi a Barcellona, nella costruzione di un immaginario nazionale catalano. Contrariamente a ciò che accade con il Barça, unanimemente ritenuto un simbolo dell'identità catalana, i giochi olimpici di Barcellona sono oggetto di costruzioni discorsive in conflitto inseriti tanto nell'immaginario nazionale catalano quanto nell'immaginario nazionale spagnolo. Nel quarto capitolo Laura Solanilla e Xavier Medina esplorano il ruolo svolto dalla gastronomia catalana nella costruzione di un'identità nazionale, attraverso soprattutto la sua popolarizzazione mediante una delle istituzioni principali del processo di normalizzazione: il servizio televisivo pubblico della Catalogna. Nel quinto capitolo, Anna Titus analizza la costruzione di una memoria culturale (nazionale) delle donne attraverso lo studio dell'archivio digitale *Diccionari Biogràfic de Dones del territori català*.

La seconda parte, «Representacions: escriptures d'una identitat en trànsit», comprende cinque capitoli. Nel primo capitolo, Jordi Larios esplora come la nazione catalana sia stata narrata da diversi autori (Josep Plà, Salvador Espriu, J.V. Foix). Nel secondo capitolo, Mario Santana analizza i significati simbolici che acquisiscono gli oggetti nei romanzi di Jaume Cabré, soprattutto in relazione alla memoria storica. Nel terzo capitolo, Cristina Badosa Mont analizza la costruzione di un'identità alienata nelle opere letterarie di autori nord-catalani. Nel quarto capitolo, Enric Bou esplora come il viaggio nel passato intrapreso da Josep Plà nel suo libro *Viaje en autobús* rappresenti la trasformazione ideologica che sperimenta l'autore dopo la fine della guerra. Nel quinto capitolo, occupandosi di diverse traduzioni de *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda, Helena Buffery esplora la complessità nel tradurre narrative di traumi individuali e collettivi.

La terza parte, «Cultures i identitats polítiques: continuïtats, talls i ruptures», comprende cinque capitoli. Nel primo capitolo, Andrew Dowling esamina il panorama politico della Catalogna negli anni successivi alle prime elezioni democratiche, analizzando come i cambiamenti politici e sociali riconfigurino il nazionalismo catalano ed i suoi obiettivi in questo periodo. Nel secondo capitolo, Joan Fuster analizza il contesto culturale in cui venne pubblicato l'articolo «Mites de la història de Catalunya» che criticava aspramente la storiografia catalana ed il suo utilizzo ideologico del passato a servizio del processo di normalizzazione nazionale. Nel terzo capitolo, partendo dall'analisi dell'autobiografia del critico e promotore culturale Joan Triadú, Josep Anton Fernàndez esplora come lo studio di testi autobiografici permetta di identificare ed analizzare il ruolo ideologico tanto nel paradigma discorsivo relativo alla costruzione di un'identità soggettiva quanto a quello relativo ad un'identità collettiva/nazionale. Utilizzando il concetto lacaniano di sutura, Fernàndez esplora la costruzione di un racconto individuale e collettivo combattuto tra discontinuità (con il franchismo) e continuità (con il periodo repubblicano). Nel quarto capitolo, Jordi Amat analizza come, negli anni Sessanta, il biografo Albert Manent abbia dedicato il suo lavoro al recupero di figure culturali e politiche del *noucentisme* con l'obiettivo di contrastare, attraverso una prospettiva di normalizzazione, all'epoca minoritaria, il *Resistencialisme* maggioritario del catalanismo progressista. Nel quinto capitolo, Jaume Claret analizza come un evento che ha acquisito un significato simbolico straordinario nella memoria della resistenza anti-franchista – l'arresto della cupola dell'Assemblea de Catalunya in una parrocchia – rappresenti un punto di fissione tra il regime e la gerarchia ecclesiastica catalana.

In conclusione, per il suo rigore, per l'interdisciplinarità che lo caratterizza e per gli interessanti ed originali spunti di riflessione che offre, *Funcions del passat en la cultura catalana contemporània: Institucionalització, representació i identitat* non solo rappresenta un eccellente contributo allo

studio della storia attraverso una prospettiva post-strutturalista ispirata agli studi culturali, ma la speranza di chi scrive è che possa rappresentare un esempio ed uno stimolo per una nuova generazione di ricercatori nell'abbattere barriere disciplinari nell'ambito degli studi umanistici ed, in particolare, della cultura catalana.

**Rassegna iberistica**
Vol. 40 – Num. 107 – Giugno 2017

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

# Pubblicazioni ricevute

## Riviste

*Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 42-1° (2017)
*Anuario de Estudios Americanos*, C.S.I.C. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 73-2° (2016)
*Bollettino del C.I.R.V.I.,* 70 (2014)
*Centroamericana*, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 26-2° (2016)
*Cuadernos Hispanoamericanos*, AECID-MAEC, 798 (2016), 799 (2017), 800 (2017), 801 (2017)
*Estudios: Filosofía. Historia. Letras*, ITAM, 118 (2016)
*Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, 64-2° (2016)
*Revista Iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana – University of Pittsburg, 257 (2016)
*Spagna contemporanea*, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 50 (2015)
*Studi comparatistici*, SICL, 13 (2014), 15-16
*Testo a fronte*, IULM, 55 (2016)

## Libri

Botelho da Costa, Cléria; María do Espírito Santo Rosa Cavalcante Ribeiro (orgs.) (2016). *Fronteiras Móveis: Territorialidades, Migrações*. Belo Horizonte: Fino Traço, pp. 316
Calderón de la Barca (2017). *El príncipe constante*. Ed. de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Madrid: Cátedra, pp. 312
De Diego, Josefina (2016). *El reino del abuelo*. La Habana: Colección Sur Editores
González Tuñón, Enrique (2016). *Tangos*. A cura di Ilaria Magnani. Roma: Nova Delphi, pp. 277
Macconi, Chiara (2016). *Nelle pieghe di un segreto. Yolanda Oreamuno, una storia*. Roma: Armando, pp. 176
Negroni, María (2015). *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 350

Soria Mesa, Enrique (2016). *La realidad tras el espejo. Ascenso social y limpieza de sangre en la España de Felipe II*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 138

Vega, Lope Félix (2016). *San Nicolás de Tolentino*. Ed. de Roy Norton. Kassel: Edition Reichenberger, pp. XXII + 346

**Rivista semestrale**

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia

Università
Ca'Foscari
Venezia